



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Evolució de la música protesta a Catalunya

(1960 – 2020)

Treball de Final de Grau

Ona Elena Bohórquez

Tutor: Carles Viñas i Gràcia

Grau d'Història 2019 – 2020

Universitat de Barcelona

Resum:

És la música un mitjà de la societat per mostrar el seu malestar amb el sistema? Són les i els artistes una amenaça per l'hegemonia del poder? En aquest estat de la qüestió estudiarem, l'evolució de la música protesta a Catalunya, des del franquisme amb paper clau en l'antifranquisme fins a l'actualitat. Veurem com han esdevingut cants per la llibertat, vinculant-se a certs moviments polítics d'esquerres i llibertaris, la persecució i criminalització per part de l'estat espanyol i el paper que ha tingut la llengua i la identitat nacional a l'hora de formular aquest fenomen. Farem també una pinzellada a territoris, com Euskal Herria i Andalusia, on la música va estar al punt de mira i va contribuir a la construcció de la societat, finalment donarem veu a les dones d'aquesta escena.

Paraules claus: Catalunya, cançó protesta, censura, repressió.

Abstract:

Is music a channel for the society to show its unease with the system? Are the artists a threat to the power? It is through these questions we will study the evolution of the protest song in Catalonia, since the francoism, having a key role in its fight against the regime, up present day. We will see how some songs have become songs of freedom linked to leftists and libertarian political movements, also the persecution and criminalization executed by the Spanish state and the role of the language and the national identity had on drawing up from this phenomenon. Moreover, we will also add the final touch talking about different territories such as Euskal Herria and Andalucía, where music was also a target of oppression and contributed in the construction of the society, and finally we will give voice to the women in this scene.

Key words: Catalonia, protest song, censorship, repression.

Agraïments.

Primer de tot donar les gràcies a la meva mare i al meu pare per posar la música a la meva vida, per donar-me suport per tirar endavant amb els meus somnis i no tallar-me les ales. Agrair també l'ajuda de la meva bibliotecària particular, la meva cosina Tània, a l'hora d'aconseguir llibres durant la pandèmia. I a tots ells per calmar-me i donar-me l'empenta necessària en els moments d'estrès per continuar treballant.

Llista d'abreviacions

ACIC Associació de Cantants i Intèrprets Professionals en Llengua Catalana

ANC Assemblée Nacional Catalana

AVT Associació de Víctimes del Terrorisme

CUP Candidatura d'Unitat Popular

DIY Do It Yourself (Fes-ho tu mateix)

EH Euskal Herria

EI Esquerra Independentista

EUA Estats Units d'Amèrica

ETA Euskadi Ta Askatasuna

GAL Grups Antiterroristes d'Alliberament

HB Herri Batasuna

JERC Joventuts d'Esquerra Republicana

MDMA Metilendioximetanfetamina

OTAN Organització del Tractat de l'Atlàntic Nord

PSOE Partit Socialista Obrer Espanyol

RRB Rock Radical Basc

RxI Rock per la Independència

S.A. Soziedad Alkoholika

Índex.

1. Introducció.	6
2. El sorgiment de la Nova Cançó en el franquisme.	8
a. El concepte de cançó protesta i la seva eclosió a Catalunya.	8
b. La vinculació de la cançó reivindicativa amb l'antifranquisme.	13
3. Transició i nous corrents musicals.	17
a. El sud contestatari: <i>rock andaluz</i> .	18
b. De la música Progressiva al Canet Rock.	22
c. Manifestació i impacte del Rock Català.	25
4. La incidència del Rock Radical Basc i l'esquerra abertzale en la música reivindicativa a Catalunya.	28
a. Punk i RRB.	28
b. Eclosió del Rock per la Independència (RxI).	33
5. Segle XXI. Nous estils, velles protestes.	36
6. Censura i música. Del franquisme al segle XXI.	40
7. Invisibilitat femenina en la música protesta.	43
8. Conclusions.	47
9. Bibliografia.	50
10. Annexes.	53

1. Introducció.

Si entenem que la música és una eina interdisciplinària que ens permet fer-la servir com un canal d'expressió del pensament propi, de la ideologia, del coneixement i dels sentiments, veiem com és, fins i tot, una eina de lluita contra allò que ens sotmet. És evident que durant molts anys la música ha estat usada per cohesionar comunitats, tant per encapçalar les revolucions, com per consolidar l'estat-nació corresponent. Trobaríem exemples d'aquesta unió social – esporàdica, voluntària o forçada – en distints àmbits, com foren les cançons dels esclaus negres que recollien cotó a les plantacions americanes, l'himne falangista 'Cara al sol', les desfilades de *brass bands* de Nova Orleans abans i després del Kathrina, als concerts per causes benèfiques i solidàries, per esmentar alguns exemples. La tria d'aquesta temàtica és deguda a l'interès personal per la música i la seva història, entenent-la com una eina de transformació social i que l'estudi serveixi per aprofundir en la mateixa formació com a historiadora, instrumentista i amb la voluntat d'apropar la cultura a la comunitat.

És prenent la idea de música com a element revolucionari, com a protesta i reivindicació, que en aquest treball es pretén posar en relleu la seva evolució, fer un estat de la qüestió de quin paper ha tingut la música protesta des dels anys seixanta fins a l'actualitat a Catalunya, concretament, tot i que amb algunes mirades cap a altres territoris com el País Basc i Andalusia. En aquesta anàlisi s'aborda el que podem considerar com un fenomen sociocultural de reivindicació a través de la música, des dels finals del franquisme amb els cantautors de la Nova Cançó, passant per la Transició amb el sorgiment i eclosió d'estils trencadors com el rock i el punk, fins a l'entrada del nou segle amb una gran varietat d'estils, com el rap ja iniciat a les dues últimes dècades del XX i el trap, entre d'altres, que farà que la protesta no es vinculi a un únic estil, sinó als músics o grups que, indiferentment del gènere, decideixin transmetre aquestes idees a través de les seves composicions. Abans de tot aquest recorregut històric caldrà que entenem el concepte cançó protesta en termes historiogràfics, finalment veure el funcionament de la censura a la música en els anys treballats i posar en relleu la invisibilització de les dones en l'escena musical, ja que sovint hem estat apartades de la participació en àmbits socials i de l'anàlisi històrica.

Per tal de fer aquest estat de la qüestió s'ha escollit una bibliografia que abastís els anys a treballar i els diferents gèneres musicals corresponents i que proporcionés diferents punts de vista, és a dir treballs d'autors propers als projectes i cercles musicals, però també

que ho analitzen des d'una òptica més allunyada. Val a dir que la situació de confinament a causa de la pandèmia mundial ha suposat una dificultat a l'hora de comptar en el moment adequat amb tots els llibres desitjats per tal de fer el treball, tot i això s'ha procurat oferir de la millor manera possible una visió global i diversa pel que fa a tots els àmbits a tractar.

A l'inici del treball estableix com s'ha decidit fer servir el concepte “cançó protesta” i no un altre, basant-nos sobretot en l'obra de Torres Blanco, *Canción protesta»: definición de un nuevo concepto historiográfico*. D'aquesta manera es presenta el debat historiogràfic més destacat i essencial a tractar en aquest estudi i que és necessari aclarir per dotar de significat la resta de l'anàlisi. Un cop establert això, s'inicia l'evolució musical en si, i escollint els autors més propers a l'escena, hem accedit a obres com *Historia y poder del “rock català”* de Jordi Sierra i Fabra i *Tocats de l'ala* d'Oriol Rodríguez, dues obres del mateix gènere però escrites amb uns quants anys de diferència, 1977 i 2018 respectivament, que proporcionen percepcions diferents d'aquest impacte musical. Però també visions una mica més allunyades d'aquests, com *Música: mirades i accents dels Països Catalans* de diversos autors i *Veus per existir* de Kazuko Ueno. Cal dir també que entre la bibliografia escollida, han primat aquelles obres que parlen d'un moviment més general i les seves trajectòries com *Trencant el silenci* de Joaquim Vilarnau i *El Cant de les primaveres lliures* d'Aragonès i Delgado de Torres, que no pas biografies de grups o artistes concrets, les quals abunden més que les anàlisis històriques i socials de la transcendència d'aquest fenomen.

Sent Catalunya centre principal de l'estudi, s'ha triat les obres referides a aquesta, algunes ja esmentades i s'ha volgut parlar d'altres territoris que l'han influenciat o han estat també a la línia de front en la reivindicació musical. Per això parlem del País Basc per la seva influència en el radicalisme musical i de l'Esquerra Independentista amb obres com *Historia del rock vasco* d'Elena López Aguirre per oferir una visió genèrica però escrita per una dona música i periodista, d'entre els molts estudis realitzats. I d'Andalusia – sent un espai de llarga tradició musical – com a capdavantera d'un rock propi ple de simbolismes identitaris a les darreries del franquisme, s'ha escollit el llibre de *Rock andaluz* de Diego García, ja que analitza els discursos sonors andalusos. Han sigut també pocs els estudis acadèmics dels gèneres musicals més actuals trobats, donat que la major part de documentació són entrevistes, això però no ha impedit poder fer la trajectòria de

l'estudi desitjat, i s'ha pogut treballar amb *El Trap* d'Ernesto Castro i *Historia del Trap en España* de Jon I. García.

Pel que fa a la metodologia, amb la lectura detallada i curosa de tota la documentació s'ha pogut reflectir en aquest estat de la qüestió, el debat historiogràfic sobre la denominació d'un moviment que transcendeix la cultura, sent així també un moviment polític i social. Com també l'evolució de la música protesta concretament al territori català, el seu impacte sociocultural i fins i tot polític i els impediments amb el que s'han hagut d'enfrontar els i les artistes, inicialment causats pel franquisme i posteriorment per una incipient democràcia que un cop establerta més sòlidament ha seguit censurant algunes veus que qüestionaven l'hegemonia del govern i del sistema establert.

2. El sorgiment de la Nova Cançó en el franquisme.

a. El concepte de cançó protesta i la seva eclosió a Catalunya.

Abans d'endinsar-nos en el sorgiment de la Nova Cançó i l'evolució de la música catalana com a eina de protesta, és necessari posar sobre la taula el debat conceptual i historiogràfic a l'hora d'entendre perquè anomenem “cançó protesta” a aquest fenomen musical. Justificant així, de quina manera ens referirem a la banda sonora d'un moviment que evoluciona i es reproduceix al llarg dels anys transcendent el Franquisme i el territori català.

Per adoptar el terme “cançó protesta” ens hem basat sobretot en el què proposa l'historiador Torres Blanco¹ i el que recullen i afegeix Lluís Aragonès i Delgado de Torres en la seva obra, tenint en compte però el que ens suggereixen altres autors. És en aquesta elecció que s'han considerat els quatre factors de Blanco per decidir-nos per aquest terme concret, i que a continuació desenvoluparem: la denominació, la identitat nacional, la recuperació de la tradició i l'impacte de la censura.

Si ens fixem, recuperar els orígens de la cançó protesta en general, és una tasca realment difícil que ens portaria a retrocedir molts anys enrere i a escenaris ben diversos, no sent aquest tampoc l'objectiu de l'estudi, però és necessari esmentar-ho breument. Dins la regió que ens ocupa podem considerar el cant del trobador occità, Pèire Cardenal (1180

¹ Torres Blanco, Roberto, “Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico” A: *Cuadernos de Historia Contemporánea* [en línia] 2005, vol. 27, —223-246. Universidad Complutense de Madrid [consulta: 10 de juny de 20].

– 1278) com a pioner del fenomen, “podem qualificar les seves cantarelles i els seus romanços com a cançó protesta”.² A la península Ibèrica trobem diversos gèneres musicals que d’una manera o altra serviran per reivindicar-se contra el sistema, com un llenguatge més entre la societat. Ens referim, per exemple, al *flamenc*, estil sotmès a grans debats, però entès com originari del mestissatge cultural entre gitanos, musulmans, castellans i jueus a la zona d’Andalusia que va ser per uns rebutjat, i pel contrari, posteriorment, utilitzat políticament durant el franquisme com a símbol d’identitat espanyola, però que va seguint sent, com encara avui, cant revolucionari amb exponents com Enrique Morente o Lole y Manuel entre d’altres. Veiem doncs que aquest és un estil transgressor, que com el *rock andaluz* del qual parlarem, dóna peu a una llarga i interessant investigació vinculada a aquesta protesta identitària.

L’escena artística en les seves diverses formes ofereix la possibilitat de fer una crítica política i de la injustícia viscuda, de manera transversal, en el temps i en el mapa, amb l’art com a mitjà i llenguatge reivindicatiu en el sí dels moviments socials. Entenem doncs, la cançó protesta com “una eina imprescindible que, a més d’actuar com a altaveu dels plantejaments teòrics del moviment i, per tant, de complir la funció de corretja de transmissió té la missió de cohesionar i catalitzar la necessària identitat col·lectiva dels moviments socials”.³ És un mitjà de la societat i de les seves mobilitzacions per reclamar allò que volen i posar de manifest allò que no agrada. Són per tant, accions col·lectives que advoquen per un anhel comú, la llibertat. Aquestes es mostren amb la seva idiosincràsia pròpia en cada època i sembla que els moviments perduren sempre, és a dir quan hi ha qüestions a resoldre, tensions i conflictes preexistents, com diu Wallerstein “l’existència de moviments socials, que actuen com a oposició a l’opressió és, consubstancial a l’existència de sistemes jeràrquics”.⁴

Respecte als quatre factors que esmentaven abans, inclosos en el debat conceptual de cançó protesta, parlem primer de tot de denominació, que és potser el factor més important i que més controvèrsia ha causat. Diversos autors, com Torrego Egido i González Lucini, han coincidit amb la dificultat i les insuficiències dels termes per referir-se a aquest fenomen, “no es posible realizar una definición rigurosa, que delimite de una manera tajante a la Canción de Autor, pues los límites en muchas ocasiones no están

² Aragonès i Delgado de Torres, Lluís *El Cant de les primaveres lliures*, p. 29.

³ *Ibidem*, p. 47.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

señalados y se difumina”,⁵ diu Egido. Aquest tot i recalcar la dificultat proposa fer servir el concepte cançó d'autor, terme amb què no coincidim per la seva polisèmia i que entenem com a un sol músic que interpreta les seves pròpies lletres o també musicant poemes, fet que s'oblida en moltes ocasions, fins i tot el mateix Egido dient “sus practicantes, mayoritariamente, componen las canciones que ellos mismos cantan”.⁶ Antonio Gómez reivindica però una concepció més àmplia d'aquest concepte pel seu testimoni polític, Lucini apunta que és reduccionista, i que per això s'hauria de deixar d'utilitzar-lo. És per això que d'acord amb Blanco, “es en la importancia del texto donde reside una de las más aclamadas grandezas de la canción protesta, siendo la autoría del mismo una cuestión relativamente menor, puesto que el verdadero protagonista es el texto y lo que en él se dice”.⁷ Queda descartada doncs la idea d'utilitzar cançó d'autor.

Lucini, pedagog i crític musical, com dèiem pretén abandonar aquest terme i per això proposa fer servir Nuevas Canciones, assenyalant que és un “movimiento de la canción social y antropológica”⁸ i una reacció artística alternativa per conscienciar. Estem d'acord que és un moviment sociològic que s'alça des de la societat i creador de consciències, sempre que no s'aprofita políticament des de les institucions o es comercialitzi. Afegeix, que es tracta “de un nuevo amanecer que rompa con la larga oscuridad de la represión y de culpa vívida en nuestro país durante los años de dictadura”,⁹ això s'entén així si parlem de la Nova Cançó com a fenomen durant el tard-franquisme i l'inici de la Transició, però queda reservat en aquest aspecte. Aquestes Noves Cançons en l'etapa esmentada es desenvoluparan a diferents llocs del territori espanyol, vinculant-se, com veurem després amb els nacionalismes subestats, i quan es presentin mostraran aquesta necessitat de crear una música innovadora. Exemple clars i remarcables per aquest estudi, són el 1959 quan apareix l'article de Lluís Serrahima, mort recentment, ‘Ens calen cançons d'ara’ a Catalunya i el ‘Manifiesto Canción del Sur’ el 1967 a Andalusia, que inauguraran el fenomen.

És així, com Lucini proposant Noves Cançons i rebutjant cançó protesta, per considerar-lo massa fred, que no coincidim amb la seva proposta. Entenem que cançó protesta no és només una expressió ideològica únicament, si ho percebem així oblidarem molts altres

⁵ Torres Blanco, Roberto, *op. cit.*, p. 226.

⁶ *Ibíd.*, p. 227.

⁷ *Ibíd.*, p. 228.

⁸ *Ibíd.*, p. 226.

⁹ *Ibíd.*, p. 229.

factors – que Egidio, estant d’acord amb Lucini tindrà en compte – i que són claus, ja que en tant que és un moviment social implica a un col·lectiu i més si considerem també, que allò personal és polític. Qui també aposta per Nova Cançó és Fleury entenent-la com una eina de “lucha cotidiana para la libertad política y la justicia social, para el alba después de tanta noche, para una Nueva España, (...) y de una nueva cultura y que una toma de conciencia estética acompañe la toma de conciencia más estrictamente social y política”.¹⁰ Encara que es formi una nova cultura arran de la fi del règim, la consciència estètica és massa subjectiva per condicionar tot un moviment, sent a més diferent en cada època i en la mateixa, tenint però aquesta un paper primordial com apunta Víctor Claudín en l’etapa esmentada.

És necessari tenir en compte la proposta que ens presenta Gómez de fer servir cançó popular, pel que tot seguit desenvoluparem, la relació amb la identitat nacional i la recuperació de la tradició. Fer servir aquest concepte, a més de no ser identificat per la societat com a clam, deixa fora altres estils, i a més, aquesta no té perquè reivindicar-se contra una opressió. Concloem doncs, que en termes generals ens referirem a cançó protesta, i en el cas dels anys seixanta fins als vuitanta aproximadament, a Nova Cançó que involucra el territori català principalment, però també a la resta de l’Estat. En aquest període es presentaran noves propostes musicals, per part diferents músics que reivindicaran un nou sistema; però que deixaran entreveure, unes identitats nacionals pròpies, que ens fan desenvolupar el factor de regionalisme i nacionalisme perifèric que apuntàvem al principi.

És evident doncs, que amb l’objectiu de reivindicar el nacionalisme propi, en el cas català encaixa la idea d’Espinàs que hi ha una “manifiesta intencionalidad cultural en la recuperación de la lengua catalana por parte de la Nova Cançó”.¹¹ Més encara quan el català ha estat punt de mira del franquisme per la repressió, esdevé així no únicament un element cultural sinó també polític, i aglutinant com diu Fleury. Això serà un punt clau en el desenvolupament d’aquest fenomen i com veurem més endavant, portarà crítiques per aquells qui abandonin la llengua del Principat, com va fer Serrat. En el moviment concret de la Nova Cançó, cantar en la llengua materna si que esdevenia un opció política i ideològica com postula Blanco. Però l’ús de la llengua en un futur, un cop estabilitzada

¹⁰ Ibídem, p. 230.

¹¹ Ibídem, p. 231.

la democràcia passarà de ser una opció política com a tal, o així ho voldran presentar alguns grups de rock català, a un acte de quotidianitat i naturalesa.

En els diferents territoris perifèrics que han reivindicat una identitat pròpia, com Catalunya, Euskadi, Galícia, Andalusia i Aragó, entre d'altres, es va dur a terme aquest procés, però no en tots hi havia un idioma específic, i és en així com Blanco es refereix a la rehabilitació de la tradició i el folklore, fent que “la ausencia de un factor aglutinante como es una lengua diferenciada del castellano hizo que los cantautores ligados a este idioma recurrieran a otros procedimientos para subrayar y reforzar la identidad de sus regiones”.¹² Aquest recurs aportava, segons Lucini una presa de consciència a tots els àmbits. Però sovint aquest no era utilitzat, sinó negat per no ser nacional, fent que fos perseguit. La rehabilitació de la tradició suposava l'ús habitual de la poesia tant clàssica com contemporània per reivindicar els sentiments de protesta que eren entesos a través de metàfores, comprenent com afirma Espinàs que “el poeta es peligroso porque siempre es una bandera de libertad”.¹³

L'últim factor a considerar, però no per això menys important, és la qüestió de la censura, considerada per Blanco com un element clau pel seu desenvolupament, doncs és evident perquè pel simple fet de ser un cant criticant allò establert i proposant quelcom nou, farà que sigui perseguida i es modifiqui a si mateixa de manera forçosa, o no, segons les circumstàncies. És així com durant el franquisme veiem que s'aplica una censura prèvia que elimina allò insurgent, i es duu a terme un procés d'autocensura en el que els mateixos intèrprets busquen diferents recursos literaris per expressar-se, modificant així en certa manera el seu missatge. L'ús dels recursos literaris com les metàfores o les el·lipses, és lloable, perquè enriqueix el text i el dota d'intel·ligència, no obstant no hem d'oblidar que això no és voluntari, sinó que els autors es veuen obligats a recórrer a aquesta tècnica per expressar-se de manera menys directa i evident. Aquestes eines estatals i repressives les analitzarem detalladament a les últimes pàgines, i veurem com amb la fi de la dictadura, es transformaran però mantenint la seva essència fins i tot durant la democràcia. L'autocensura, com assenyala Elisa Serna “tal vez sea uno de los mayores éxitos de la represión, puesto que la autocensura funciona muchas veces sin que te des cuenta, de un modo totalmente subconsciente”.¹⁴

¹² Ibídem, p. 233.

¹³ Ibídem, p. 237.

¹⁴ Ibídem, p. 240.

Ara sí, un cop hem reflectit els diferents factors que componen la cançó protesta, amb què “se alude no a una manifestación singular, sino a un conjunto de ellas”,¹⁵ que podem desenvolupar la seva història en els escenaris escollits, com és Catalunya amb la Nova Cançó i en un futur amb el rock català, a Andalusia amb el *rock andaluz*, a Euskadi amb el rock radical basc i al segle XXI amb noves formes i distints escenaris.

b. La vinculació de la cançó reivindicativa amb l'antifranquisme.

“La música i les expressions lingüístiques que l'acompanyen, a banda de constituir un reflex paradigmàtic de la societat on s'originen, són un model programàtic, un projecte estètic, que es mou en la disjuntiva de reproduir la realitat tal com s'ha rebut o d'intentar transformar-la”.¹⁶ És així com el moviment de la Nova Cançó a Catalunya representava el que succeïa però amb un objectiu delimitat, posar de manifest l'opressió dels catalans sota el règim franquista i destronar-la, un moviment que seria batejat el 1959 amb l'article de Serrahima,¹⁷ i que junt amb “Al Vent” de Raimon del 1958 i la creació de discogràfiques com Edigsa i Edicions 62 es donava cos al fenomen de la Nova Cançó.

Aquest “va resultar un autèntic moviment nacional i transversal, amb cantants procedents de tots els indrets dels Països Catalans, de diferents estrats socials i amb estètiques ben distants, que anaven des del tòpic cantautor d'estètica francesa acompanyat només d'una guitarra fins als pioners del rock en català, els recuperadors de cançons tradicionals i els que van adreçar la seva proposta als infants”.¹⁸ La problemàtica inicial i principal a abordar va ser la de la llengua, els cantants van fer ús del català per reivindicar la seva submissió, però a poc a poc i amb els al·licients econòmics entremig, es van anar polititzant i radicalitzant les propostes. La qüestió del català, com veurem no va desaparèixer, es va transformar estant present en els diferents estils musicals. No podem obviar però, el context històric, la Nova Cançó s'emmarcava a les darreries del franquisme i quan aquest va acabar, el moviment perdia el seu significat original, doncs les lletres de les cançons i les conseqüents mobilitzacions eren clarament antifranquistes, tanmateix resistiria uns anys més vivint sota les herències del franquisme encara per dissoldre's.

¹⁵ Ibídem, p. 242.

¹⁶ Ortiz, Tremendal “La música i la cançó popular com a motor de canvi social” A: *Música: mirades i accents dels Països Catalans*, p. 32.

¹⁷ Veure a l'Annex 1 l'article de Lluís Serrahima “Ens calen cançons d'ara ja”.

¹⁸ Vilarnau, Joaquim *50 anys de la cançó*, (2009) p. 13 – 14.

Entre els primers músics d'aquest moviment hem d'esmentar als Setze Jutges, grup de la burgesia catalana, que formaven un col·lectiu ampli i divers que va anar afegint membres de mica en mica fins a arribar als setze, es considera que "A la vora de la nit" d'un dels membres, Josep Maria Espinàs, és la primera cançó protesta del país. Tal com remarca Vilarnau, "adonem-nos-en, perquè la proclamació ha estat clara. De primer, reivindicar el català, amb forces o sense, amb mereixements o amb res més que la bona voluntat. Perquè només nosaltres en som responsables i ningú no ens hi ajudarà com ha quedat prou provat. Després vindrà el segon pas, ens serà imprescindible de sumar-nos a totes aquelles altres causes que arreu del món ja són defensables o perseguides".¹⁹ El grup però es dissoldria el 1968 no volent dir però que la Nova Cançó acabés, ja que el moviment va existir fins a l'any 1980, quan ja havia finalitzat el règim i s'havia restablert l'autonomia catalana un any abans. El seu objectiu, assenyala Ayuso, era "baixar la poesia al carrer, per fer crítica social"²⁰ i a través dels cants personals i compartits entre ells i el públic aconseguien la denúncia del règim. Per altra banda i de família proletària de Xàtiva, ens trobem a Raimon qui va esdevenir un dels cantautors més censurats per lletres amb un fort compromís polític com "Diguem no" (1963) o "Ahir", una de les més prohibides. És així com Vilarnau, com molts altres autors, consideren a Raimon fundador del fenomen de la Cançó sense aquest saber-ho, evolucionant musicalment al llarg dels anys però sense perdre mai la seva essència i "voluntat" lírica per expressar el que pensava. Esdevenia així, un referent censurat pel règim.

No eren només les lletres el què diferenciava la Nova Cançó, del que avui anomenem *mass media*, i que s'identificava amb les cançons de "cànons que afavorien el règim, basats en lletres insulses i músiques enganxadisses, cànons que es fan evidents en mirar les llistes d'èxits de l'any 1975".²¹ Aquestes líriques mostraven la realitat del règim que el poble del Principat vivia, tenien una percepció del món diferent, a més d'allunyar-se de la ideologia del règim, ho feien de la música comercial que pretenia mostrar una societat aparentment pacificada, tranquil·la i sense repressió. Era música 'ballable' i el poble català es mostrava més interessat en les composicions pròpies i amb un missatge clar dels cantautors catalans. Era per això que cançons, concerts i recitals²² es veien

¹⁹ *Ibidem*, p. 90.

²⁰ Pardo Ayuso, Antoni, *El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó*. [en línia] UAB, 2015, p. 17. [consulta: 1 juliol de 20]

²¹ Vilarnau, Joaquim *Trencant el silenci*, (2006) p. 67.

²² Els recitals passaven de ser actes únicament poètics a musicals, gràcies a Raimon que anomenaria així a les seves actuacions musicals i que a partir de llavors s'associarien a la Nova Cançó.

sotmesos respectivament, a l'aprovació del Govern Civil i la censura abans de ser publicats, com a l'autocensura dels autors, però també a una vigilància constant i present en els directes. Doncs com a mecanisme intrínsec del règim, “la censura pretenia educar el poble i no deixar que li arribessin idees que poguessin malmetre la seva – diguem-ne – salut mental”²³. Aquesta eina de l'estat, aplicable a totes les arts, era però extremadament dura en la música catalana, l'analtzarem amb profunditat més endavant, però podem fer ara esment d'alguns títols que es van veure perjudicats tant durant el règim com després amb la seva fi. Parlem de: ‘No serem moguts’ de Xesc Boix (1967),), ‘La fera ferotge’ d'Ovidi Montllor (1968) i ‘A Margalida’ de Joan Issac (1976), entre d'altres.

La unanimitat entre els autors a l'hora d'entendre que pels músics de la Nova Cançó, cantar en català era un acte clarament reivindicatiu i en contra de la comercialitat és evident, quan Viñas remarca que és “una eina més de lluita antifranquista”²⁴ i quan Kazuko assenyala que “una polèmica va esclatar dins la Nova Cançó: *cal cantar en català* o bé *cal cantar en català i castellà?*”²⁵. En aquesta disjuntiva, els al·licients econòmics a què ens referíem, es deixaven entreveure clarament quan a la indústria l'hi interessava més la música en castellà i alguns autors com Joan Manuel Serrat s'hi decantaven pel bilingüisme. Tot això esclatava el 1968 quan es va viure la dissolució dels Setze Jutges i la societat s'impregnava de les influències del Maig Francès. Aquesta elecció de Serrat, el va deixar apartat dels cercles més consolidats i en defensa del català i de festivals com les Sis Hores de Cançó a Canet; en canvi Lluís Llach, un altre exponent del moviment va mantenir-se fidel a la idea de cantar en llengua catalana. Complementant la Nova Cançó però conservant el caràcter combatiu del català i amb la finalitat de fer una música popular i festiva, va aparèixer el Grup de Folk el 1967, que duraria fins a 1969; amb això l'escena artística en català anava augmentant cada cop més sobre i sota l'escenari.

S'iniciava a la dècada dels setanta on per una banda trobàvem l'anomenat rock laietà, iniciat amb el Grup de Folk i, per altre la decaient Nova Cançó. En aquesta escena cultural, Canet de Mar esdevenia la localitat que acollia la música protesta catalana, doncs les Sis Hores representaven el moviment de la Nova Cançó des de 1971 fins a 1978 i el Canet Rock (1974) representava els nous estils també reivindicatius, com el rock, del que tot seguit parlarem. Les Sis Hores, indica Ayuso i corrobora Mainat a *Canet 36(+12)* amb

²³ Vilarnau, Joaquim, *op. cit.* (2006), p. 31.

²⁴ Viñas, Carles, *Rock per a la independència* (2006), p. 20.

²⁵ Kazuko Ueno, *Veus per existir*, p. 33.

les experiències de les diverses edicions, “no es tractava d’un concert localitzat, sinó d’una concentració popular, una veritable mobilització que aviat esdevindria un focus de propaganda política”.²⁶ Va ser als últims dies del règim, però encara en ple franquisme, amb les últimes execucions del règim, que es va celebrar amb una tensió política i social inexplicable, “el primer dels grans concerts que el Palau Municipal dels Esports de Barcelona va acollir va ser el de Raimon, el 30 d’octubre de 1975”.²⁷ La tensió i els impediments no van desaparèixer amb la mort de Franco, sinó que l’any següent amb la celebració dels concerts al Palau van continuar, la primera tanda de concerts del 15 al 17 de gener amb Lluís Llach a l’escenari, es van caracteritzar per ser una important fita cívica, més que no pas artística, amb un primer dia de crits, insults i càrregues policials. Llach assumia que “tu ets utilitzat pel públic per a expressar una voluntat col·lectiva. Ets un instrument i has de tenir la humilitat i la pedanteria d’assumir-ho. És una barreja molt estranya”.²⁸ Els relats de Vilarnau als concerts del Palau i de Mainat a Canet, pel que fa a les traves burocràtiques posades per part del Govern Civil evitar celebrar concerts, posaven de manifest l’expressa voluntat de censura, com la resiliència i resistència dels músics catalans per seguir endavant.

Tot i que “el Palau de la Música Catalana de Barcelona va ser, indiscutiblement, l’aparador més important de la Nova Cançó”,²⁹ aquests dos concerts esmentats de Palau dels Esports van ser realment importants pel moviment civil antifranquista i es van caracteritzar per la presència de la fila zero i les problemàtiques amb el governador civil, qui intentava impedir la seva celebració, però sense èxit. El tercer i últim amb aquest significat social i celebrat a la mateixa localitat, a diferència dels dos anteriors organitzats per Oriol Regàs, promotor cultural i mànager d’en Llach, va ser organitzar pel partit polític del PSUC portant a Pi de la Serra sobre l’escenari, i on per tant, no hi va haver fila zero, és a dir, els seients més propers al cantant on es trobaven polítics i personalitats representatives. Va ser a partir del 1976 amb el dictador ja mort, que els artistes van passar a ser més directes, fent servir fins i tot, insults, com el mateix Francesc Pi de la Serra amb “Si els fills de puta volessin, no veuríem mai el Sol” per fer una crítica a tot el que passava. La Nova Cançó, conclou Viñas, esdevenia quelcom incòmode per les elits de l’Estat³⁰

²⁶ Pardo Ayuso, Antoni, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ Vilarnau, Joaquim, *op. cit.* (2006), p. 83.

²⁸ *Ibíd.*, p. 101.

²⁹ *Ibíd.*, p. 152.

³⁰ Viñas, Carles “No volem ser” A: *Tiempo Devorado*. [en línia] UAB, 2015, p. 5. [consulta: 1 jul.-20]

sent apartada dels escenaris per la seva vinculació amb la lluita antifranquista, enmig d'una emergent Cultura de la Transició.

3. Transició i nous corrents musicals.

La fi del franquisme caracteritzat per la signatura dels Pactes de Madrid (1953) i el Pla d'Estabilització econòmica (1959), van suposar l'obertura del país i l'entrada de nous sistemes i elements culturals d'arreu d'Europa i Estats Units. Així, a la dècada dels cinquanta entrava la música rock³¹ “como extensión lúdica de un sistema de mercado capitalista”³² a través dels mitjans de comunicació que facilitaven gaudir de la música en gairebé qualsevol moment i circumstància. Per Tango, la introducció del rock es feia deixant enrere la música estatal d'enaltiment a la ‘Victòria’, que ja no interessava a les noves generacions desconexades directes de la Guerra Civil i afavoria al sorgiment de l'individu com a tal en una societat controlada per l'hegemonia de l'Estat. Però tot i que la seva entrada era gràcies al capitalisme i l'interès de la indústria estava regida pels blancs, s'arrelà a Espanya com una colonització musical conscient, deixant sorgir tots els mitjans i grups necessaris per a la seva difusió.

El rock arriba “controlado y manipulado por la censura del régimen, como producto de una potencia imperialista”,³³ però l'impacte trencador per la seva llibertat de moure els cossos, trenca amb l'immobilisme de l'estat en referència a aquests, ja que ritmes i melodies eren “sinónimo de rebeldía y oposición al sistema”.³⁴ En el marc d'una incipient democràcia amb l'adveniment de noves músiques – amb l'arribada del rock a finals dels cinquanta –, es veia afavorida la consolidació d'un escenari contracultural i *underground*³⁵ – escena aprofitada també pel capitalisme, ja que a més el concepte *underground* ha viscut un procés de resignificació des dels noranta fins ara – que es desenvolupava en diferents dècades segons el territori, fent desenvolupar el rock i els seus derivats de diferents maneres.

³¹ El rock and roll era una música “nacida de la violencia, de la segregación racial, y portadora de anhelos y mensajes revolucionarios de libertad”. Tango, Cristina, *La Transición y su doble*, p. 20.

³² *Ibíd.*, p. 21.

³³ *Ibíd.*, p. 40.

³⁴ *Ibíd.*, p. 43.

³⁵ “Ambos surgieron en la década de 1960, como consecuencia de la eclosión de los movimientos juveniles de clase media que manifestaron su descontento y cuestionaron los valores promovidos por el *establishment*: capitalismo, dependencia tecnológica, consumo y ética del trabajo”. Mota Zurdo, David, *Los 40 radicales*, p. 31.

Sorgia per una banda, un rock amb sentiments dels nacionalismes subestats més reivindicatiu a Euskadi i Catalunya, i a Andalusia un de simfònic no tant polititzat però fent evolucionar els sons tradicional. I per altre banda, a Madrid sorgia La Movida madrilenya, que naixia “como un movimiento de liberación colectiva en el que todo parece posible, como un movimiento de exploración vivencial lúdica cultural y hedonista-warholiana, (...) contracultural frente a la inercia del sistema”.³⁶ Un moviment d’art i diversió nihilista, aparentment sense rerefons polític – tot i gaudir de més suport institucional – per no combatre’l de manera directa (sí però amb l’estètica), com en el cas de l’escena catalana clarament polititzada, però present per la disconformitat amb el sistema hegemònic imperant i voler-lo trencar.

D’una manera o altre, diferents estils musicals van erigir-se a arreu de l’estat espanyol, fent ús de la festa, dels concerts com a canal de transmissió de certes idees, que és cert però que en algun moment o altre van estar influïdes i aprofitades pel sistema. Però el fet és que en paraules de del Amo, “el placer no cancela lo político, sino que reafirma una comunidad contracultural y una praxis transgresora”.³⁷

a. El sud contestatari: *rock andaluz*.

El moviment de la cançó protesta, de les esmentades Noves Cançons, es manifestava en diferents territoris de l’Estat Espanyol, un d’ells va ser Andalusia, i es va presentar a través diverses vessants artístiques, poesia i música, com tot seguit anunciarem, però per qüestió d’espai ens centrarem en una sola. Aquest moviment sorgeix a través del ‘Manifiesto Canción del Sur’, el 1967 de la mà del poeta granadí i promotor de la revista *Poesía 70* Juan de Loxa,³⁸ com un programa de ràdio que pretenia buscar una nova cançó i autèntica identitat andalusa.³⁹ “Juntament amb el ‘Manifiesto de lo borde’(1968),⁴⁰ del grup sevillà de rock progressiu Smash, foren les elaboracions teòriques més importants de la música andalusa durant la dictadura” apunta de Castro,⁴¹ aquest però en un ambient *underground*, i que tal com deien Smash “no trata de hacer flamenco-pop ni blues-aflamencados, sino de corromperse por derecho y sólo puede corromperse uno por el palo

³⁶ Ibídem, p. 61.

³⁷ del Amo, Ion Andoni *Party & borroka*, p. 61.

³⁸ Blanco Martín, Miguel Ángel *Cultura, periodismo y transición democrática en Almería (1973-1986)* [en línia] Universidad Almería, 2015, p. 178. [consulta: 11 de juny de 20].

³⁹ Veure a l’Annex 2 el *Manifiesto Canción del Sur*.

⁴⁰ Veure a l’Annex 3 el *Manifiesto de lo borde*.

⁴¹ de Castro, Javier “*Ens calen cançons d’ara*”. *Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista* [en línia] Universitat de Lleida, 2011, p. 165. [consulta: 11 de juny de 20].

de la belleza”.⁴² Amb això, ens situem en un àmbit de la cançó protesta, paral·lela a la Nova Cançó i en el context històric que tractarem, el tard-franquisme amb data el 1969 fins a la fi de la Transició el 1982 i la mort del cantant Jesús de la Rosa de Triana el 1983, per analitzar el fenomen del *rock andaluz*.

Per endinsar-nos en aquesta temàtica que dóna peu a fer un gran estudi, ens hem basat principalment en l'estudi realitzat per Diego Peinazo, ja que “sostiene que la dimensión sonora del *rock andaluz* constituyó un elemento de primer orden para propiciar relecturas culturales a la compleja red de relaciones entre identidades e ideologías durante el tardofranquismo y a Transición española”.⁴³ A més, l'estudi des de la significació musical i històrica reflecteixen la dificultat que va suposar la identificació d'aquest fenomen en el mateix moment i després. El fenomen *rock andaluz* posa sobre la taula la qüestió de la reivindicació dels nacionalismes subestats, i les divergències dins d'aquest, que serà una de les motivacions dels músics per apropiarse a aquest. És alhora “un proceso de relocalización de la Andalucía a nivel estatal”⁴⁴ durant el final del Franquisme i la Transició i que serveix per trencar els estereotips generalitzats fins ara. En paraules de Garcíapelayo es defineix *rock andaluz* com “la fusión de una música de un espacio con una vivencia de una época, de un tiempo. El espacio es Andalucía y el tiempo es la gente joven de Andalucía, de un momento en el que su mundo es el rock”.⁴⁵

En una Andalusia immersa en el *desarrolismo* espanyol caracteritzat pel turisme de masses generador de desigualtats, l'emigració que “propició un proceso de aculturación y al mismo tiempo, una conciencia de lo andaluz”,⁴⁶ i les bases navals americanes establertes des del 1953 a Morón de la Frontera i Rota com a viaductes de les noves corrents musicals que van poder fer entrar el rock. La primera vegada que sentim el binomi de rock i *flamenc* és el 1957,⁴⁷ es presenta així com una simple combinació musical, no hi ha un reflex de la identitat pròpia en aquest moviment, és en els títols i partitures que es fa aquesta vinculació. Serà els anys setanta i durant la Transició que aquest binomi és associat a la contracultura, i pren el significat que generalment entenem

⁴² Díaz Pérez, Ignacio *Historia del Rock Andaluz* [en línia] Editorial Almuzara, 2018, p. [consulta: 11 de juny de 20].

⁴³ García Peinazo, Diego, *Rock andaluz*, p. 31.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 16.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 38.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 45.

⁴⁷ “La primera mención encontrada que combine los términos “flamenco” y “rock” es una obra de 1957 titulada “Flamenco rock’n roll. Fox-Trot” *Ibíd.*, p. 89.

pel *rock andaluz* i aquest visqui el seu auge. Es considera que “Smash grabó la primera fusión entre el flamenco y el rock”⁴⁸ amb la cançó ‘El Garrotín’ el 1971, – que en un futur seria segons Serra i Fabra comercial – doncs aquesta publicació i el ‘Manifiesto de lo borde’ iniciaven una etapa plena de significats i debats al respecte que marcarien la societat i música andalusa. Un període dividit en tres etapes: els orígens des de finals dels seixanta fins a 1975; una consolidació durant la segona meitat dels setanta amb Triana com a exponent i moment en què aquesta etiqueta “se consolida de manera decisiva en la prensa musical entre 1977 y 1979 como concepto para hacer referencia a binomio rock y Andalucía”⁴⁹; i un declivi dels tres primers anys dels vuitanta que coincidien amb el sorgiment de La Movida madrilenya i la mort del cantant Jesús de la Rosa de Triana. “A estas etapas habría que sumar el proceso de revitalización llevado a cabo de manera intermitente desde los años ochenta hasta la actualidad”.⁵⁰

L’etiqueta de *rock andaluz* no va ser homogènia, ni entesa de la mateixa manera per tothom, doncs es va fer servir diferents termes, però aquest va ser el que més va encaixar, juntament amb “rock con raíces”, ja que la idea era vincular-ho amb la terra allà on es desenvolupava, d’una identitat andalusa. Per Luis Clemente “el componente etnicario de lo andaluz se relaciona con la creación musical y se ensalza la originalidad de su producción”,⁵¹ això no deixa de ser contradictori. Doncs és cert que el factor de pertinença sovint, és clau però això no implica que no pugui produir aquesta música. A més, moltes de les gravacions es van realitzar fora del seu lloc natal. Això no exclou, la necessària feina que duen a terme l’associació cultural *Arabiand rock* en defensa i preservació del *rock andaluz* com a patrimoni musical, la continuació del seu llegat i la reivindicació dels seus orígens “callejeros”.⁵²

Tot i que Allan F. Moore insisteix en el fet que “debemos reconocer que no existe una única autenticidad”⁵³ dins la música, que és multifocal, se’n buscarà una en la tradició musical andalusa i l’ús de la llengua per demostrar aquesta emancipació en el marc de les identitats autonomistes. Els germans Garcíapelayo vinculats directament amb els grups tenen diferents percepcions respecte a la política i la identitat, per una banda Gonzalo (productor musical) considera que el rock era aliè a les reivindicacions polítiques, en

⁴⁸ Ibídem, p. 231.

⁴⁹ Ibídem, p. 76.

⁵⁰ Ibídem, p. 87.

⁵¹ Ibídem, p. 83.

⁵² Veure fragment del manifest de 2010 A: Ibídem, p. 85.

⁵³ Ibídem, p. 214 – 215.

canvi Javier (màner) defensa que eren antifranquistes, tot i no tenir voluntat política. Doncs “el *rock andaluz* no ha sido considerado un movimiento político contrario a lo sucedido con un sector importante de los cantautores. Los músicos entrevistados consideran que el *rock andaluz* fue ideológico en un sentido de oposición a la falta de libertades del franquismo, pero en ningún momento de tipo político militante”;⁵⁴ tanmateix, les promotors van fer ús de l'exaltació nacionalista davant del rock anglosaxó. Davant l'escepticisme dels músics respecte a la política, qui es concentraven més en la musicalitat, la indústria era qui tenia el vertader interès a etiquetar-los per vendre'ls. És així com crítics musicals com Diego A. Manrique van mostrar el seu desgrat amb la situació, “denunciando el exceso de exaltación nacional en torno al rock con raíces”⁵⁵ que portava a considerar que “[el] de la tierra es bueno y antiimperialista y todo el rock sin raíces es una imposición extranjerizante e intrínsecamente mala”.⁵⁶

Va haver-hi grups que van rebutjar l'etiqueta i la idea de fusionar els dos estils, va suposar rebre crítiques per imitadors de lo forà, com va ser el cas de The Storm, que tanmateix, van representar “el ideal de liberación corporal frente a la censura franquista”.⁵⁷ Aquests grups però, també presentaven hibridacions amb altres tipus de gèneres musicals, encara que ells es presentessin com a grups de ‘rock pur’. Per altra banda, també haver-hi grups inclosos en l'etiqueta, tot i que els mateixos músics no consideraven que haguessin d'estar-ho. Era evident, “que la etiqueta era incapaz de abarcar una diversidad estilística entre grupos, (algunos dels inclosos) constituían una corriente en la cual el componente de lo andaluz se validaba como importante”.⁵⁸ Com també, va haver-hi grups que es van mostrar escèptics a aquesta onada de *rock andaluz*, com va ser Tabletom, que segueixen actius fins ara, tot i la mort del cantant ‘Rockberto’, veu més associada al *flamenc*. Doncs, Pedro Martínez, guitarrista del grup considera “que el llamado *rock andaluz* tan sólo representaba a una parte de la cultura andaluza”,⁵⁹ era així com s'albiraven les divergències, causades en part per la reivindicació provincial i no andalusa del tot. És a dir que aquest fenomen “constituye una quinta dimensión de la identidad andaluza articulada por el *rock andaluz*: la de su negación y fragmentación local”.⁶⁰

⁵⁴ Ibídem, p. 223.

⁵⁵ Ibídem, p. 226.

⁵⁶ Ibídem, p. 326.

⁵⁷ Ibídem, p. 304.

⁵⁸ Ibídem, p. 292.

⁵⁹ Ibídem, p. 293.

⁶⁰ Ibídem, p. 295.

Per últim, cal parlar de l'autenticitat buscada en el *flamenc* i la seva hibridació, doncs els grups prendran aquests cants tradicionals “para validar la identidad diferencial de su modo de rock”.⁶¹ Els músics que es consideraven més propers al rock, van prendre el *flamenc* com quelcom propi de la tradicional identitat cultural, però sempre amb respecte a la ‘pureza’. Sent un gènere utilitzat en els inicis del franquisme per donar un cos cultural al règim, “a finales de los sesenta surgieron tímidas formas de oposición política a la dictadura en algunos sectores del flamenco”,⁶² i aquests foren els que més s’acostaven al rock. Aquesta hibridació portava la serietat característica escenificada en el *flamenc* al nou estil, sent així la base de la seva autenticació, apropant-se així en músics com Camarón – qui també va ser criticat amb ‘La leyenda del Tiempo’ (1979) pels puristes – i no pas els més comercial.

La divergència d’estils que sorgien dins del *rock andaluz*, van fer parlar del rock gitano, que tot i no ser un moviment com tal pels músics, esdevé un estil diferenciat clau que engloba artistes com Camarón o Pata Negra, entre altres. I que estarà motivat “fundamentalmente por una dimensión ideológica de corte étnico que impregna la narración mediática sobre una supuesta mayor calidad”,⁶³ no és cert però, com hem dit abans que la pertinença a una ètnia millori la producció musical.

El *rock andaluz* de la segona meitat dels setanta feia referència doncs a “bandas de rock progresivo y sinfónico, jazz-rock y hard-rock, entre otros, que tomaban en consideración elementos asociados al flamenco y a lo popular andaluz”.⁶⁴ I que va suposar que amb un valor pedagògic s’apropés el *flamenc* d’una nova manera, al gran públic i als joves, en el marc d’una estreta i reprimida societat, de la qual en certa manera podies escapar a través d’aquesta música.

b. De la música Progressiva al Canet Rock.

La Catalunya dels setanta estava immersa en un nou marc musical, hereu de la segona meitat dels seixanta: els integrants de la Nova Cançó estaven en decadència i prenia força el rock laietà, gràcies al nou estil electrificat del Grup de Folk, d’un èxit efímer i que coincidia amb la fi dels grups *beat* espanyols i l’arribada de l’escena *hippie* i *underground* americana i anglès. Era aquest conjunt de factors que afavoririen el sorgiment de bandes de

⁶¹ Ibídem, p. 327.

⁶² Ibídem, p. 51.

⁶³ Ibídem, p. 242.

⁶⁴ Ibídem, p. 69.

rock progressiu a la ciutat comtal com Màquina! (1969) o Vértice (1968), que s'emmirallaven en els dos països de parla anglesa, creant sons propis sense fer ús però, encara, de la llengua autòctona. Entenem així que aquests grups eren protesta no per les lletres sinó perquè, “por primera vez se quiso hacer algo propio al margen de lo comercial o la misma canción que dominaba a los países catalanes, y sin el respaldo que la industria prestaba a lo comercial o la burguesía catalana a la canción”.⁶⁵

El rock progressiu, laietà erigit com a quelcom alternatiu, aviat va caure en decadència a partir del 1971 per una sèrie de factors sistemàtics enumerats per Sierra: la incorporació al servei militar obligatori que propiciava la divisió i desintegració dels grups, la difícil competència contra la música comercial, la precarietat reflectida en la falta de recursos i diners per gravar i organitzar festivals i la desaparició “por orden y decreto de la administración”,⁶⁶ és a dir les traves de la censura estatal cap als grups. Doncs “la Música Progresiva no era un problema de cultura, ni de contracultura. Era un problema de medios, y todo lo más se precisaba una enseñanza musical sobre el público, pero eso era todo, sin más fantasmas”.⁶⁷ El desert musical duraria fins a pràcticament 1974, quan després d'un any la nova sala de música de l'*underground* i també discogràfica, Zeleste, regida per Víctor Jou i Rafael Moll oferia una reeixida al moviment i esdevenia el nucli. Com a discogràfica, havia agafat el relleu d'Els 4 Vents, però a diferència d'aquesta donava llibertat creativa i això significava que si Zeleste queia, l'escena *underground* i el rock progressiu, no ho farien, tindrien autonomia per poder continuar.

La realitat musical era complicada, hi havia una falta de música en català i la poca que hi havia no gaudia de la mateixa difusió que el rock progressiu, en anglès o castellà, que a més tenia seu a Barcelona. Fent així que s'anomenés “ona laietana” a aquesta ‘moguda’, ja que la sala Zeleste s'hi trobava a la vora. En aquest context de carències i de fusions musicals entre el rock, el jazz i fins i tot els ritmes de la rumba, és considerat, per Gendrau i altres, com el primer disc de rock català, *Diòptria* (1970) de Pau Riba.

Va ser també en aquesta dècada i per impuls de la sala del barri de la Ribera que es va organitzar el Canet Rock, paral·lelament al ja esmentat Sis Hores de Cançó⁶⁸, caracteritzat per les diverses actuacions organitzades al mateix temps. El 26 de juliol de 1975

⁶⁵ Sierra i Fabra, Jordi, *Historia y poder del “rock català”*, p. 41.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 50.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 39.

⁶⁸ Celebrat entre 1971 i 1976, era organitzat inicialment per grups de lleure de Canet, i a partir del 1974 per la productora Pebrots per poder fer front als pressuposts.

s'estrenava, Canet Rock sota el lema "12 hores de Música i Follia" representant un èxit total dels festivals i el rock català. Aquest, com també va passar amb l'altre festival de la localitat del Maresme, va patir també repressions de la censura franquista, que no van impedir però la seva celebració i punt de trobada dels joves melòmans de la música (i) polititzats, sobretot en les Sis Hores, el Canet Rock escenificava el Woodstock⁶⁹ català.

Per parlar dels grups que van deixar petjada, o si més no van marcar un canvi, cal parlar de Música Dispersa (1969) que van apostar per cantar en llengua pròpia en comptes de l'anglès i "logró las primeras bases autóctonas del rock catalán, entre una primera raíz folk y un entorno místico, celestial, lleno de hechizante brillantez".⁷⁰ Era un fet insòlit utilitzar el català més enllà de la Cançó, però aquest va ser un grup de curta durada, afectat per l'obligatorietat del servei militar. Cas també de l'Orquestra Mirasol (1974), que combinava els diversos idiomes, com també estils musicals, experimentant amb jazz-rock i derivant a ritmes llatinoamericans més endavant. Es fundava, el 1975, Elèctrica Dharma s'erigia com a precursora més directa del rock català com a tal, i que va arribar a ser "un dels símbols que, durant els darrers anys, han personificat l'ascens de l'independentisme sociològic arreu de Catalunya"⁷¹ donat que públic i instrumentistes, estaven clarament polititzats, fet que es reflectia en les estelades onejants.

Com Sierra ja apuntava i Aragonès ratificava, la marginació de la Nova Cançó junt amb el relleu generacional, va propiciar l'aparició de noves propostes musicals als Països Catalans.⁷² Una marginació i invisibilització era propiciada per una democràcia amb recels franquistes, per desmobilitzar la influència de la militància catalanista per la llibertat. Els festivals celebrats al Pla d'en Sala (Canet), sobretot les Sis Hores, representaven un espai de convergència de vinculació social i política "defugint dels camins fàcils del consumisme estúpid i alineant",⁷³ que van conèixer les mesures repressives i traves de la burocràcia franquista i democràtica, com també atacs per part de grups feixistes que no van impedir el seu èxit. Aquests el 1978 van presenciar una clara davallada, que repercutiria a tot el moviment, i que s'havia d'entendre junt al context històric català, d'assoliment de l'estatut i la victòria electoral de Jordi Pujol el 1980.

⁶⁹ Festival de rock celebrat l'agost de 1969 a una granja de Bethel, Nova York.

⁷⁰ Sierra i Fabra, *op. cit.* p. 113.

⁷¹ Viñas, Carles, *Rock per la independència* (2006), p. 37.

⁷² Aragonés i Delgado de Torres, Lluís, *El Cant de les primaveres lliures*, p. 149.

⁷³ Mainat, Joan Ramon, *Canet: 36 (+12) hores de cançó i de llibertat*, p. 31.

Quan semblava que l'escena de la música catalana més enllà dels cantautors arrencava, de la segona meitat dels anys setanta fins a la meitat dels vuitanta, es va viure de nou un descens de la música en català. Però la cançó, amb menys presència que abans, “volvió a erigirse como herramienta de defensa de la identidad catalana” ara però, per la independència.⁷⁴ Tot era degut a la presència i reminiscències del franquisme sobre l'ús de la llengua catalana relegada a espais privats i al desinterès de la indústria respecte a aquests grups pel que fa a la minsa comercialització que oferien.

c. Manifestació i impacte del Rock Català.

La revifada del rock català, en clau pop, es va començar a entreveure l'any 1982 amb més d'una vintena de grups com Doble Buble⁷⁵, N'Gai N'Gai, Grec⁷⁶, Detectores⁷⁷ i La Madam⁷⁸, entre altres. Pel que fa a discogràfiques, Edigsa desapareixia el 1983 i era rellevada per Belter l'any següent. Aquests grups van apostar per cantar en llengua pròpia, no per motius polítics, sinó per ser el seu mitjà de comunicació, recordem que la majoria eren de localitats comarcals.⁷⁹ No s'entenia l'ús del català com quelcom reivindicatiu i de lluita, sinó quelcom quotidià i natural, fent que deixés de ser marginal. A més, la nova onada de rock gaudia d'un nou públic concret, més jove i educat en democràcia, tal com indiquen Viñas i Gendrau, recordant el motiu del seu naixement: els joves reclamaven música en català.⁸⁰

L'embranzida del rock català es va consolidar a la segona meitat dels vuitanta: el 1984 naixia a Martorell, Desperdicis Clínic, grup de punk català, que “van ser els primers a vincular les sonoritats més radicals amb la ideologia nacionalista, de manera que (...) van esdevenir tot un referent per als cercles independentistes”.⁸¹ L'any següent amb un pop rock naixen a Constantí (Tarragona), Els Pets. Ambdós, tot i les diferències musicals es posicionaven políticament i acollien al públic nacionalista, tal com ho havia aconseguit fer la Dharma. La relació política i música s'aniria consagrant cada cop més, gràcies al

⁷⁴ Viñas, Carles, “No volem ser” (2015), p. 7.

⁷⁵ De la comarca d'Osona i es consoliden com a grup de rock l'any 83 (...) i el 85 enregistren el seu primer LP ‘Urbi et orbi’ [amb què van aconseguir un gran èxit al cantar en català]” Cassart, Josep, *Nou rock català*, p. 28.

⁷⁶ “Format l'any 82 a Barcelona el Grup de Rock Experimental Català ha estat un dels pioners d'aquesta onada de rock” Ibidem, p. 44.

⁷⁷ “Grup de rock ‘contudent’ format a Molins de Rei (...) quintet amb veu femenina” Ibidem, p. 22.

⁷⁸ “Grup de pop-rock format l'any 83 a Sabadell”, Ibidem, p.50.

⁷⁹ Viñas, Carles, *op. cit.*, (2015) p. 7.

⁸⁰ Gendrau, Lluís, “El pop rock català” A: *Música i ideologies* [en línia] UdL, 2003 p. 211. [consulta: 16 juliol de 20]

⁸¹ Viñas, Carles, *op. cit.*, (2006) p. 57.

referent basc, també en una lluita per l'autodeterminació i en defensa de la llengua, així com de causes internacionals i de caràcter social i socialistes. Era gràcies a aquest referent sonor que s'implantava un estil reivindicatiu i a conseqüència de les actuacions del moviment independentista i armat, Terra Lliure. L'Euskal Rock (1985) representava la introducció del RRB al Principat, el Nicaragua Rock⁸² (1968) però reflectia el suport amb la causa sandinista, hi havia doncs una evident vinculació amb les causes polítiques anticapitalistes en contra de l'annexió a l'OTAN i en defensa dels nacionalismes subestats i els principis llibertaris.

Any d'inflexió va ser el 1987 quan es va produir un esclat mediàtic del rock català, fins llavors la música en català, havia estat invisibilitzada. Els periodistes donaven cobertura a tots els grups sorgits a Barcelona, com Decibelios o Último Resorte que s'expressaven en castellà, considerant aquest l'epicentre cultural i per tant, el bressol dels grups d'èxit. És per això, que l'any següent per assegurar la visibilitat mediàtica de la música catalana, després d'anys a l'ombra naixia l'Associació de Cantants i Intèrprets Professionals en Llengua Catalana (ACIC). Des de les diferents regions catalanes havien sorgit una gran quantitat de grups que van aconseguir un molt bon suport per part del públic gràcies a les festes majors, la difusió dels mitjans municipals i el fenomen fan, era la gent que escollia què escoltar independentment del què opinessin els crítics musicals.⁸³ “Qui els havia donat permís per triomfar d'aquella manera? No havien de ser ells qui decidissin qui era bo i qui no? Quina merda d'influències tenia la seva professió si ara apareixien uns pagesos i prenen feina als artistes que havien beneït?”.⁸⁴ Bufaven nous vents i el boom del rock català es feia evident en el nou interès de les discogràfiques per publicar discos en català dels nous gèneres, alguns amb un fort lligam amb moviments reivindicatius: L'Odi Social amb ‘Que pagui Pujol’ (1986), Desperdicis Clínic amb ‘Collons!’ (1987), Skatalà amb ‘Fent d'aquí’ (1987).

Seria el 1989 com considera Oriol Rodríguez “el punt de partida del rock català amb la publicació dels primers discos de Sopa de Cabra, Els Pets i Lax'n'Busto”,⁸⁵ a més, aquest any els músics pertanyents a l'ACIC es van tancar al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya per reclamar una quota de cançons en català a l'espai televisiu i radiofònic català. Els que ho van fer van ser els cantautors, “no hi havia cap representant

⁸² Vegeu a l'Annex 5 el Cartell Nicaragua Rock (il·lustració 1).

⁸³ Gendrau, Lluís, *op. cit.* p. 215.

⁸⁴ Viñas, Carles, *op. cit.* (2006), p. 52 – 53.

⁸⁵ Rodríguez, Oriol, *Tocats de l'ala*, posició 104 de 5087.

del món del rock”,⁸⁶ però aquests són els que es van beneficiar més amb subvencions a l’hora de fer videoclips per la televisió catalana, deixant encara més de costat als cantautors. Això és el que portaria als detractors a titllar el rock català de rock pujolista i subvencionat, fet que han desmentit els músics i cronistes com Gendrau i García-Soler que han demostrat que “la contribució directa del Departament de Cultura a la indústria musical catalana equival aproximadament a l’1% de la facturació global d’aquest sector (...) i que no es pot entendre la normalització lingüística i cultural de Catalunya, ni del conjunt del territori dels Països Catalans, sense la plena normalització de la música i la cançó en català”.⁸⁷

L’etiqueta de rock català agrupava, majoritàriament, a aquells que feien pop rock en català. De fet, a alguns els va agafar per sorpresa, com a Papa Juls dels Sangtraït,⁸⁸ “no sé qui s’ho va inventar, però, com a etiqueta no era representativa, perquè la majoria de les bandes, més que rock, feien pop. No sentia que en formessin part”.⁸⁹ Molts consideraven que el rock no era apte per ser català, això els sorprenia fent que en totes les entrevistes els preguntessin per la tria de l’idioma, però aquesta elecció tan sols demostrava la normalització del català com a quelcom habitual, en unes generacions ja crescudes en democràcia després que aquest hagués viscut reclus durant quaranta anys de dictadura.

Paral·lelament al rock català, de fet uns anys abans del seu esclat i també prenent com a referent el RRB, es va desenvolupar una escena de punk inicialment i després de hardcore⁹⁰ a Barcelona, com a principal escenari, amb grups com l’esmentat L’Odi Social, Subterranean Kids, GRB i més. Des del hardcore reconeixen que ‘tot era una merda’ i es volia buscar una solució, “el objetivo era buscar locales para que los jóvenes pudieran desarrollar actividades”⁹¹ sense polititzar-se de manera concreta, tot i participar a diferents espais alternatius. L’essència DIY dels grups s’evidenciava des dels concerts a diferents espais de la ciutat comtal, com casals populars de barris o cases okupades, fins al procés d’autoproducció, distribució i difusió de les gravacions. Però tot i la consagrada

⁸⁶ Ibídem, posició 2365 de 5087.

⁸⁷ Gendrau, Lluís, *op. cit.* p. 223.

⁸⁸ “El grup neix a l’any 82 a La Jonquera i comencen versionant temes de grups nord-americans i anglesos [derivant després al heavy]” Cassart, Josep, *Nou rock català*, p. 64.

⁸⁹ Rodríguez, Oriol, *op. cit.*, posició 1430 de 5087.

⁹⁰ Els grups que apareixen a l’obra de Llansamà coincideixen en què és gràcies al concert de MDC al Zeleste, que es va introduir el so hardcore a Barcelona.

⁹¹ Llansamà, Jordi, *Harto de todo*, p. 298.

escena local assolida a Barcelona i rodalies, van arribar a fer gires per diferents punts d'Europa i van compartir grans escenaris amb la gent de RRB, en destacats i esmentats concerts com el Nicaragua Rock. Va sorgir també, amb controvèrsies i polèmiques musicals a l'hora d'etiquetar els gèneres, un moviment d'Oï! i ska produïts per gent amb estètica skinhead, on la violència per raons polítiques i nacionalistes es va presenciar sobretot entre els skins i en contra dels punks.

El rebuig social el vivien tots els músics a causa de la seva estètica transgressora, era també institucional, ja que patien detencions arbitràries per la impressió que causaven. Era això el que feia que es moguessin per espais concrets de la ciutat, en el cas dels gironins al carrer dels Torrats, i els punks barcelonins a les escales del Zurich. La presència de les drogues, de l'heroïna, a la societat espanyola dels anys vuitanta no distingia de classes i es va endur a molts joves, que es van veure abocats a l'addicció i malalties. Entre els punks, va ser per molts el pa de cada dia, l'speed, els àcids i els medicaments barrejats amb alcohol, que eren clau per aconseguir que els ritmes frenètics ho fossin encara més; aquestes substàncies i l'ús del cànnabis i l'alcohol també eren presents entre els músics del rock català. L'apologia a aquestes en cançons d'ambdós gèneres era evident, sota el lema "sexe, drogues i rock'n'roll", però no podem oblidar tampoc que va haver-hi grups que explicaven aquesta realitat amb un to crític, com fou el cas de L'Odi Social, "las letras contra la heroína eran porque (...) queríamos denunciar algo que estaba destrozando a la gente y que tenía un efecto contrario a lo que nosotros reivindicábamos en nuestras letras. Esa mierda les tenía apalancados".⁹²

4. La incidència del Rock Radical Basc i l'esquerra abertzale en la música reivindicativa a Catalunya.

a. Punk i RRB.

El punk⁹³ amb una vinculació més política va néixer a Gran Bretanya, un dels espais on la cultura obrera està més assentada i amb influències de l'antiga colònia Jamaica, i "estalla como un nueva expresión de esa tradición contracultural de protesta, de

⁹² Ibídem, p. 250.

⁹³ "Ideología: punk significa basura; auto-determinación. Rechazo radical a las instituciones y la forma de vida de la Sociedad en la que viven; asfalto frontal al sistema de valores dominante, pero sin perspectivas de futuro – NO FUTURE! –. El punk vive sensaciones de imposibilidad de libertad, de angustia, de frustración y de falta de esperanza". Porrah Blanco, Huan, *Negación punk en Euskal Herria*, p. 81.

resistencia, como respuesta cultural a los rasgos socialmente más destructivos de la crisis”.⁹⁴ Era un estil que “confrontaba el tradicionalismo político y cultural, pero también expresaba al tiempo un profundo descreimiento de términos tales como progreso, modernización y desarrollo”.⁹⁵ És així, com del Amo etiquetant el punk com a contracultural i Porrah com a quelcom confrontat amb la tradició, que ens fan situar-nos en un escenari alternatiu. Coincidint amb el que entén Greil Marcus,⁹⁶ és una corrent de pensament, que va més enllà d’un simple gènere musical, i que encapçala el lema “No future!” i la negació del sistema, perquè que aquest no es pot canviar i no ofereix una integració real i adient, com també es contraposa a l’anterior però contemporània filosofia de vida, el “punk es la negación de lo hippy”⁹⁷ – així ho defineix el sociòleg basc Jakue Pascual Lizarraga –. I que en el cas basc i en termes polítics es constituïa en contra del que representava Espanya, inicialment el règim franquista i la seva violència estatal.

En el marc espanyol on, “lo que la crisis económica de finales de la década de 1970 y principios de la de 1980, y su salida neoliberal, tuvieron de destructivas social y políticamente, lo tuvieron de productivas culturalmente”.⁹⁸ Van ser dos factors els claus, segons del Amo, els que van afavorir el sorgiment del moviment punk basc: per una banda la marginació i exclusió social i política, donada per la sensació que els pactes cap a la Transició havien estat fructífers, quan no ho van ser, i la idea d’evasió i de ganes de festa proporcionats després de gairebé quaranta anys de dictadura i que oblidessin el moviment de la Nova Cançó, donant peu una “movida” que va arrelar bé a Madrid. Per altra banda, l’exclusió econòmica, causada per la crisi capitalista generadora de falta de treball, problemes ecològics i urbanístics (proliferació de guetos), en favor de la indústria metal·lúrgica. Això, feia que entre una generació de perdedors sorgís tot un moviment – amb la seves dificultats per definir-lo i que, del Amo anomena Cultura Radical Basca, per escapar d’allò imperant en la recerca de la identificació social. Alhora aquesta donava pas al Rock Radikal Basc, punk – inclòs –, com una “oleada desbordante de creatividad política y experimentación democrática y autogestionaria”.⁹⁹ Englobava un públic i uns participants joves de classe baixa i mitja que s’havien vist perjudicats per la precarietat i que es trobaven polititzats ben aviat, arran de l’oposició a fer la mili.

⁹⁴ del Amo, Ion Andoni, *Party & borroka*, p. 47.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 55.

⁹⁶ Porrah Blanco, Huan, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 91.

⁹⁸ del Amo, Ion Andoni, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 58.

El detonant essencial per l'explosió del punk basc va ser però, el context sociopolític de violència i conflictes per ambdues parts, sorgia així tota l'escena¹⁰⁰ amb els primers grups: Zarama (1977), Eskorbuto (1980), Hertzainak (1979), La Polla Records (1980), Barricada (1982). La combinació de marginació socioeconòmica, la idea de “no future!” i de festa, van propiciar que membres de grups i de públic es veiessin abocats al món de la droga amb totes les seves conseqüències de salut negatives. Això demostrava, segons Mota, que tot i que les líriques eren de caràcter sociopolític, no es deixava de costat la diversió.¹⁰¹ La droga distribuïda fàcilment gràcies el beneplàcit policial que va fer perdre a una gran part de la població jove dels anys 80. Aquesta situació va despertar reticències de les organitzacions i grups polítics, ja que fomentaven l'alienació, responen doncs amb campanyes antidroga com també amb atacs als espais on aquesta es consumia i distribuïa.

“El magma de la explosión juvenil, autogestionaria y cercana a los parámetros de la autonomía, vino a etiquetarse en lo musical – no sin polémica – como ‘Rock Radical Vasco’ (RRV), etiqueta de la que los grupos subsumidas renegaron inicialmente”,¹⁰² ja que consideraven que prevalien els interessos comercials d'uns pocs, quan l'escena punk, tot i limitada, ja gaudia de la seva difusió al mode DIY.¹⁰³ El fet d'etiquetar un moviment amb sota una etiqueta determinada, quan ja era minoritària i estable, tal com narren del Amo i Mota, mostra la necessitat de denominar els processos musicals per tal de comercialitzar-los independentment dels propis interessos dels músics.

Dins del RRB les similituds entre les bandes eren evidents, però encara que no s'unissin de manera clara, s'emmarcaven a l'esquerra abertzale, amb idees de suport internacionalista amb les causes socialistes i d'alliberament. És anunciant el concert anti-OTAN a Tudela el 16 d'octubre de 1983 que se'ls adjudica l'etiqueta, de la mà dels representants del segell *Nafarroak*, José Mari Blasco i Marino Goñi a la pàgina musical *Plaka Klil*, del diari *Egin*, amb bandes¹⁰⁴ caracteritzades generalment per l'ús de mitjans independents. La celebració del concert i el fet d'atorgar l'etiqueta escenificaven el zenit de la “relación entre la cultura vasca, la cultura euskaldun y la cultura radical juvenil de

¹⁰⁰ També “discográficas independientes – Soniua (1981), Discos Suicidas (1982), y más tarde IZ, Elkar y Xoxoa -, los primeros fanzines – *Destruye!* (en Donosti en julio'81), *Resiste* (en Gasteiz). (...) También el diario *Egin* comienza a editar el complemento musical *Bat, bi, hiru...* desde 1984, punto de referencia importante para todo el euskar rock” Porrah Blanco, Huan, *op. cit.*, p. 126.

¹⁰¹ Mota Zurdo, David, *Los 40 radicales*, p. 36.

¹⁰² del Amo, Ion Andoni, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰³ Mota Zurdo, David, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰⁴ El cartell de l'esdeveniment es completava amb els grups següents: Barricada, La Polla Records, RIP, Basura, Eskorbuto, Zarama y Hertzainak. Porrah Blanco, Huan *op.cit.*, p. 130.

los ochenta, [que] está mediada por la izquierda abertzale y la vinculación que esta establece con el movimiento juvenil y los grupos del RRV desde Martxa eta Borroka”.¹⁰⁵

Pel que fa a l'ús de la llengua i la mirada a allò autòcton i tradicional, a diferència dels catalans, en un primer moment, els cantants del moviment RRB ho feien en castellà. “Como apunta Huan Porrah puede parecer paradójico que un grupo como Eskorbuto, con un punk antitodo, cantando solo en castellano y sin ser abertzales, acaben formando parte de la raíz de la nueva cultura vasca”.¹⁰⁶ Alguns grups però, com Kortatu apostaran per canviar d'idioma a partir del 1988, hem d'entendre que la majoria dels participants eren fills d'immigrants, i el moviment punk s'erigia com “un espacio comunal alternativo donde una novedosa identidad colectiva es innovada y realizada”.¹⁰⁷ Era a partir de 1990 que el moviment *underground*, per Mota, integrava la cultura ètnica, no per una identitat nacional, sinó perquè era el que tenien més a prop i en consonància amb el lema DIY¹⁰⁸ i perquè suposava una manera de ser subversiu contra la llengua oficial. Doncs com diuen Herreros y López, el RRB – no sense polèmiques intrínseques – “fue el único movimiento que consiguió bajar a la calle la cultura euskaldun y el euskera”.¹⁰⁹ L'ús (o no) de l'euskera i d'instruments tradicionals enllaçaven aquest moviment radical contracultural amb una cultura arrelada i amb una identitat pròpia i ferma, que va fer que fos reconeguda fora dels seus límits, com també imitada fora, però no a través dels mitjans del *mass media*, sinó conservant l'autogestió i independència del moviment. I aquest “bajar a la calle” del que ens parla del Amo, no és en va i superflu, sinó que significava redefinir l'espai com a col·lectiu, lliure, de tots, comportava una reapropiació del carrer i lloc de lluita on els interessos estatals en detriment de la societat – de les classes més baixes – no es fessin realitat.

És així com “Euskadi no va exercir de bressol, sinó de referent de radicalitat, d'estètica i de les tendències que llavors van causar furor entre el jovent que cercava alguna cosa diferent i transgressora, fora del circuit comercial habitual que oferia el mercat discogràfic de l'època”.¹¹⁰ Arribant i sent fortament acollit durant la seva segona onada, la segona meitat dels vuitanta – quan sorgiria l'emblemàtica banda dels germans Muguruza, Kortatu (1984) –, a un altre territori de l'Estat. Catalunya, on els joves es trobaven també

¹⁰⁵ del Amo, Ion Andoni, *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 71.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 75.

¹⁰⁸ Mota Zurdo, David, *op. cit.*, p. 37.

¹⁰⁹ del Amo, Ion Andoni, p. 75.

¹¹⁰ Viñas, Carles, *Rock per a la independència* (2006), p. 100.

polititzats i desenganyats amb la Transició compartint un sentiment revolucionari, d'independència – tot i que alguns eren anarquistes –. El 29 de novembre de 1985 se celebrava al Palau dels Esports de Barcelona, l'Euskal Rock,¹¹¹ representant un dels primers concerts de rock radical basc a Catalunya.

El punk atacava tot allò que representava el sistema neoliberal i capitalista generat a partir de la Transició, i que consegüentment es veia lligat a Espanya; es reforçava d'aquesta manera el nacionalisme català i basc, era aquest últim el que es veia més lligat a organitzacions independentistes, fins i tot armats com l'ETA. Doncs a Euskadi el sorgiment de grups coincidirà amb l'activitat d'aquests grups, i no a Catalunya que sorgirien amb posterioritat. La polèmica en el si del moviment RRB, quant al suport a grups armats i al posicionament a favor de l'independentisme, estava servida, no tots els grups eren directament afins, però sí que tots rebutjaven les tàctiques del govern espanyol que els oprimia i perseguia de manera indiscriminada i sistemàtica. “Su aportación en la construcción de la identidad (nacional) vasca se va a producir mediante un rodeo negativista expresado en términos antirrepresivos: contra quienes actúan la construcción del país”.¹¹²

El suport de l'estructura de l'esquerra abertzale però, va ser present i clau pel seu desenvolupament, i es mostrava en: “una red de comunicación, especialmente, mediante el periódico *Egin* (...), las tabernas vinculadas a la izquierda abertzale (...), las multitudinarias concentraciones (...) y un apoyo político, especialmente a festivales”.¹¹³ Aquesta estructura amb suport d'HB, que desglossa del Amo no queda exempta de reticències, com ell mateix i López assenyalen, per part dels grups que consideraven que s'usava el RRB per aconseguir el vot favorable dels joves.¹¹⁴ Les lletres, el posicionament de les bandes en ideologies d'esquerres i els successos violents amb què s'havien topat al llarg dels anys va fer que el RRB fos invisibilitzat per la premsa i que se'l vinculés des de fora amb el moviment armat, causant-li així més complicacions de les intrínseques del sistema. El lligam entre política i música, tot i l'aposta anarquista d'alguns grups, és més que evident en les seves líriques que relaten successos de repressió per part de l'Estat espanyol i la Guàrdia Civil, actes terroristes de l'ETA o assassinats de nazis o per part d'aquests. Però no només per això, sinó perquè el RRB va patir, com etiqueta Mota, un

¹¹¹ Veure a l'Annex 6 l'Entrada Euskal Rock.

¹¹² del Amo, Ion Andoni, *op. cit.*, p. 82 – 83.

¹¹³ *Ibidem*, p. 86.

¹¹⁴ López Aguirre, Elena, *op. cit.*, p. 189.

procés d'institucionalització i va esdevenir un gènere musical polititzat¹¹⁵ per part d'Herri Batasuna. Un grup polític amb qui compartien molts idearis (antisistema) i que va organitzar concerts, com *Martxa eta Borroka*,¹¹⁶ per motius electorals. Tot i aquesta instrumentalització van ser un partit que buscava donar respostes al jovent afectat, val a dir però que inicialment van diferir del RRB, ja que lluitaven “por mantener sus propias formas de vida, así evitar la penetración de formas culturales foráneas”¹¹⁷. Aquesta vinculació política es reflexa també, en la participació dels músics en la multitud d'actes solidaris i autogestionats per la llibertat dels i les preses socials i polítiques d'EH, a causa del conflicte polític per l'autodeterminació del País Basc.

La desaparició del moviment, s'ha posat en discussió, ja que alguns grups encara es mostren hereus de la seva essència, tot i això es data entre 1988 i 1993, com els anys en què aquest començaria a decaure, ja que començava a combinar-se amb altres gèneres musicals més enllà del punk i el rock.¹¹⁸ És a finals dels noranta que es produïa la desaparició de molts punkis a causa dels problemes derivats de la droga, també per no vincular-se directament amb el moviment abertzale i perquè a partir de l'última dècada del s. XX es va prioritzar la festa que a la política.¹¹⁹ Seguiria a partir de llavors una escena musical ben diversa hereva del RRB, però sense la mateixa consolidació i fent un major ús de l'euskera.

b. Eclosió del Rock per la Independència (RxI).

Els anys noranta s'iniciaven amb el boom del rock català, ja consolidat i mediàtic gràcies a la publicació i èxit de Sopa de Cabra amb disc homònim el 1989 i el sorgiment de nous grups i discogràfiques. A més, des de mitjans dels anys vuitanta havien aconseguit una important presència dins l'escenari alternatiu vinculat a l'Esquerra Independentista (EI) i el moviment llibertari, els grups de ska, punk i oi!.

En aquest context d'auge, es creava el 1990, Resson, una oficina de promoció de la música catalana gestionada per la Generalitat, destinada com explica Gendrau, a grups d'èxit assegurat per tal d'evitar pèrdues.¹²⁰ Per tant, el rock tal com defensaven Rodríguez i

¹¹⁵ Mota Zurdo, David, *op. cit.*, p. 44 i 50.

¹¹⁶ “Movimiento estratégico que se produjo dentro del mundo HB-Jarraí en torno a 1984” *Ibíd.*, p. 60.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 54.

¹¹⁸ Porrah Blanco, Huan *op. cit.*, p. 139.

¹¹⁹ Mota Zurdo, David, *op. cit.*, p. 65.

¹²⁰ Gendrau, Lluís “El pop rock català” A: *Música i ideologies* [en línia] UdL, 2003 p. 255. [consulta: 16 juliol de 20]

Gendrau va seguir creixent independentment, i va sobreviure sense la injecció política i partidista, a la institucionalització, que menciona Viñas. El *súmmum* d'aquesta tàctica va ser el 14 de juny de 1991 el rock català va consolidar-se amb el concert al Palau Sant Jordi amb Sopa de Cabra, Sau, Els Pets i Sangtraït, tot promogut per Ressons, actuant com a empresa i no com a institució de la Generalitat, que assumiria les pèrdues en cas d'haver-hi, i això va acabar fent que la Generalitat s'adjudiqués l'èxit del moviment.

Aquesta exitosa posada en escena va ser a l'hora el zenit del rock català i el principi de la fi del moviment, és així com ho consideren músics com Quintana, Martín Rodríguez i Pep Blay a *Tocats de l'ala*, ja que en quatre anys ho havien liquidat tot. A més, si el rock representa anar contra el poder, com aquest podia estar conduït per l'Estat? Això és el que va fer que el públic rebutgés i abandonés el moviment. El fet que la Generalitat ho dirigís tot, també va causar malestar entre els músics, sobretot amb Sopa de Cabra, que a més al cap de poc va publicar un disc en castellà amb l'objectiu d'obrir-se cap al mercat llatinoamericà. "Per Gendrau, aquest canvi idiomàtic pot respondre a les poques expectatives de prosperar en l'àmbit del mercat català, per la manca d'infraestructures, la gairebé nul·la atenció a la música rock per part de les institucions del país i pels pocs recursos de les discogràfiques catalanes".¹²¹

"Els grups no tenien una postura política concreta, amb l'única excepció d'Els Pets [que tampoc] es podien qualificar com a grup polític",¹²² ja que era individualment i no com a grup que es declaraven independentistes. Doncs mentre l'independentisme sociològic creixia, el moviment de rock català, com a símbol reivindicatiu anava diluint-se i eren els grups clarament posicionats qui acollirien el jovent polititzat i combatiu. Era així com el rock català "gestado en las comarcas se transformava en un producto de éxito [y] en el interior de Cataluña se incubaba su versión conestataria e insurrecta tomando el RRB como máximo referente".¹²³ No obstant això, en l'entorn del rock català més popular i menys polititzat, encara seguien amb la seva carrera grups com Lax'n'Busto (El Vendrell, 1986) i naixien grups com Gossos (Manresa, 1993).

La vinculació de música i política com assenyala Martínez i Viñas de forma més consolidada quedava en l'escena alternativa, llibertària i de l'EI amb grups d'estils diversos, que barrejaven punk-rock amb nous sons i/o amb instruments tradicionals i que

¹²¹ Viñas, Carles, *Rock per a la independència* (2006), p. 74.

¹²² Martínez Larrea, Jon, "La diplomàcia de la rebel·lia" p. 180.

¹²³ Viñas, Carles, "No volem ser" (2015) p. 12.

feien ús del català – en alguns casos del castellà – com a eina de resistència a la comercialitat i de lluita contra la diglòssia. Així naixia, Brams el 1990 a Berga i el 1992 a Vilafranca del Penedès, Inadaptats, propers al hardcore, com també al ska i al oi!. L’any 1993 al País Valencià, recuperant la gralla com a instrument tradicional,¹²⁴ Obrint Pas es feia camí en una València majoritàriament espanyolista. Aquest mateix any i com a iniciativa independent es publicava per primer cop la què seria revista de referència pel món del rock en català, *Enderrock*. Es feia evident que entre tots aquests grups el referent sonor, era el RRB amb qui compartien frustracions, lluites i escenaris des d’uns anys.

El moviment de rock radical català, anomenat així com a picada d’ullet als bascos, es va desenvolupar en un moment en què les organitzacions de l’EI estaven més desestructurades, doncs aquest, a diferència del RRB no rebria el suport polític ni econòmic tal com va fer HB. La revifada de les organitzacions polítiques encapçalades per joves, com el cas de la JERC (97) van fer que es donés empenta al moviment organitzant festivals com l’Acampada Jove que s’estrenava l’any 1996, es consolidaven, ara sí, els sons radicals amb el català com a arma, sota l’etiqueta ‘Rock per la Independència’. I que per Viñas, com a moviment seguidista, “fue una simple reproducción mimética del fenómeno vasco, si bien su desarrollo y evolución fue desigual”.¹²⁵

Abans de l’entrada del nou segle i de l’ús amb fins polítics i propagandístics de la música en català, encara va sorgir el març del 1998 a Celrà, Kop amb sons hardcores, esdevenint un referent de radicalitat catalana. En aquest context, l’Acampada Jove va anar fent més edicions, i partits polítics i organitzacions independentistes com l’ANC van fer ús de la música com un element d’atracció popular i de compromís cultural en les diverses diades amb la ‘Festa per la Llibertat’ i també l’exitós ‘Concert per la Llibertat’ (2013), ambdós coorganitzats amb Òmnium Cultural. Cal recordar que la vinculació de la música catalana amb la política no ha estat sempre igual, sobretot pel que fa a l’EI, doncs quan aquesta ha aconseguit representació política a través de la CUP, l’any 2012, “ha coincidido [con] la retirada de algunos grupos musicales de referencia de este entramado”.¹²⁶ Desconeixem, doncs si aquesta desintegració dels grups és degut a la voluntat pròpia dels grups per la seva trajectòria musical o si les relacions amb la política han pesat sobre les formacions.

¹²⁴ Martínez Larrea, Jon, *op. cit.* p. 181.

¹²⁵ Viñas, Carles, *op. cit.* (2015), p. 15.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 16 – 17.

5. Segle XXI. Nous estils, velles protestes.

El nou mil·lenni ha portat amb si mateix la globalització, un fenomen que ha afectat a tot el sistema, des de l'economia i la política a la cultura, i amb això les barreges d'estils en una mateixa carrera musical o entre diferents artistes. Però tot i la desaparició de les fronteres a l'hora de fer música, és encara un debat present i constant: l'apropiació cultural. Tanmateix, els i les artistes componen allò que volen i senten. La globalització ha fet també, que la música protesta, la qual ja donava suport a causes internacionals anteriorment, faci que, per Aragonès i Delgado, els artistes esdevinguin portaveus – vulguin o no – de moviments a escala mundial que han estat causades i agreujades pel neoliberalisme imperant, considerant-los líders altermundistes, com a Manu Chao.¹²⁷

D'aquesta manera, a Catalunya entre els anys 2000 i 20005 es va viure una eclosió de grups de diferents estils i “que fins aleshores no tenien present el català com a llengua vehicular. La irrupció de bandes de rap, hip-hop, tecno o crossover metal que van fer ús del català en els seus temes mostra clarament l'expansió de la llengua en el panorama cultural”;¹²⁸ dels que podem esmentar a: Crim, Pirat's Sound Sistema, Tret de Gràcia, At Versaris i Eina, d'una llarga llista de noms. També, indica Viñas, revifava el panorama del folk i la fusió d'aquest amb rock, donant lloc a nombrosos grups com, Mesclat (2000) o Ebri Knight (2004). Aragonès i Delgado ens recorden que no quedaria enrere tampoc, el moviment dels cantautors, protagonitzat per Meritxell Gené, Pau Alabajos i Cesk Freixas, entre d'altres, i anomenat ‘La Cançó Necessària’ “que pretén divertir mentre reivindica, s'actualitza i s'aproxima a la població per denunciar l'opressió del sistema capitalista, construir un país que superi el mar autonòmic i cridar a la mobilització per poder viure amb dignitat”.¹²⁹ Veiem amb aquest últim moviment, com la cançó protesta, en una de les seves formes més primigènies es transforma per criticar l'opressió en cadascun dels casos corresponents, ara una democràcia que no assoleix les expectatives dels ciutadans d'un estat del benestar.

Qui ens parla de les músiques urbanes – ben immers també, en debats conceptuals – és Feixa i Castro, assenyalant el rap com a exponent per diferència d'aquest. A Espanya es

¹²⁷ Aragonès i Delgado de Torres, Lluís, *El Cant de les primaveres lliures*, p. 126 – 129.

¹²⁸ Viñas, Carles, *op. cit.* (2006), p. 134.

¹²⁹ Aragonès i Delgado de Torres, Lluís, *op. cit.*, p. 159.

va presentar més professionalment¹³⁰ als anys vuitanta amb recopilatoris com ‘Rap in Madrid’, i en l’escena basca, es deixava entreveure en el grup Negu Gorriak amb disc homònim el 1990, combinant hip hop sense abandonar però, les arrels del RRB del que provenien els mateixos membres. “Cal[ia] esperar als anys noranta perquè l’escena *underground* del rap espanyol es [fes] visible”,¹³¹ concretament a finals del 1996 quan es presentarien a les portades d’El País de las Tentaciones i Ajoblanco, bandes de l’escena espanyola, com: Def Con Dos, 7 Notas 7 Colores, La Puta Opepé, entre altres. Pocs anys després s’estrenarien emblemàtics grups com Los Violadores del Verso, Arianna Puello i Mala Rodríguez. Observa Castro la despolitització dels grups de rap, els quals en trobem sobretot aquests últims anys, però aquest ens fa adonar-nos de que la vinculació política ja es mostrava l’any 1992, quan el rap s’unia al moviment antifeixista, en tant que vinculada amb la cultura negra, i arran de l’assassinat de Lucrecia Pérez per part de quatre encaputxats.¹³²

Però no va ser fins a l’any 2000, que la música urbana tornava a ressorgir a l’Estat i a EH, tot i de manera minoritària, amb Selektah Kolektiboa. “Con todo, la escena rap en euskera, apunta Muguruza, sigue siendo reducida”,¹³³ el 2011 Ezkerraldea Norte Apache gravava un disc amb els pocs i diferents grups de l’escena. Es feia així evident la situació minoritzada de la música urbana en euskera, és a dir el rap i els col·lectius de Sound System,¹³⁴ més encara si carregaven un missatge de contingut social i polític crític amb el sistema. Evidenciem com el rap creixia als anys noranta, però la consolidació no la viuria fins a la primera dècada del s. XX, amb col·lectius i festivals. Era també a finals dels noranta, que amb el reggae ja introduït i la presència del rap i hip-hop, que el

¹³⁰ Parlem de professionalització, ja que Castro assenyala una dècada dels vuitanta desoladora pel rap, on els joves graven les seves pròpies maquetes a casa i dissenteix amb els exemples de protorrap com el perquè de la poca presència de dones en el rap. Veure: Castro, Ernesto, *El Trap: filosofía millennial*, p. 49 – 52.

¹³¹ Colubi, Pepe, “El rap: ritmes d’asfalt” A: *Música i ideologies* [en línia] UdL, 2003 p. 130. [consulta: 16 juliol de 20].

¹³² Castro, Ernesto, *op. cit.*, p. 52.

¹³³ Ion Andoni del Amo, *Party & borroka*, p. 190.

¹³⁴ Originaris de Jamaica als anys quaranta, s’entén el Sound System com un col·lectiu de selectors i tècnics de so que produeix música i actuen com un sol artista. Es reproduceix la seva música a través de grans murs d’altaveus i amplificadors. Sound System Area *¿Qué es un Sound System* [en línia] <https://soundsystemarea.com/sound-system/> [consulta: 9 de juliol de 20].

Aquesta vinculació entre el hip-hop i els Sound System, no és actual, sinó que des dels inicis, als anys cinquanta, ja es van unir com la forma més senzilla per difondre la música en situacions i escenes precàries, com en les anomenades Block Party’s. Això ens porta també a fer referència a “un estudio comparativo entre las subculturas punk i rastafaris realizado en Londres durante los años 1979 a 1981” Porrah Blanco, Huan, *op. cit.*, p. 85.

Per aprofundir en la dimensió política del Sound System, veure: Randall, Dave, *Sound System. El poder político de la música*, Katakarak (2018).

dancehall adquiria també importància. S'havia establert un marc musical “para una nueva cultura nacida como forma de combatir la violencia y la alienación de los jóvenes del ghetto, y que [los] había (...) reunido en torno a la gran fiesta de la cultura urbana”.¹³⁵

Amb origen l'any 1994 a Atlanta (EUA) naixia entre els joves del 2013 el trap a Espanya, doncs “ése fue el año en que la tasa juvenil alcanzó un máximo histórico del 55%,”¹³⁶ és a dir en un marc de crisi financera iniciada el 2008 i amb conseqüències per tots els àmbits de la societat espanyola. Representat musicalment, però anant més enllà i salvant les distàncies, però amb punts en comú, es vinculava amb el punk; el trap esdevenia en paraules Castro, una ‘filosofia millennial’. Castro com a filòsof insistirà en la seva obra en aquesta vinculació amb la situació socioeconòmica dels joves precaris, que feien ús de la música com a canal per expressar-se i, que “es en ese aspecto, en el de la actitud y el gesto, en el preocuparse más por la intención que por la calidad, en el que más paralelismos se pueden establecer entre el trap y el punk”,¹³⁷ ambdós moviments sorgien de jovent frustrat en situacions de crisi que s'expressaven amb una actitud nihilista.

Aquest gènere però, tampoc està exempt de discussions conceptuals a l'hora d'etiquetar-lo, és a dir, de saber *què és el trap*?. Unes disputes que s'han dut a terme entre els mateixos artistes i amb periodistes i crítics musicals, fins i tot en entrevistes públiques, que amb la voluntat d'etiquetar-ho tot, s'ha catalogat “como trap cualquier canción de rap que cuente con una instrumental con sonidos del 808, sintetizadores y percusiones dobladas y rápidas”.¹³⁸ Que tot i ser algunes de les característiques sonores, juntament amb l'ús de l'Auto-Tune,¹³⁹ no comporta que allà on apareguin sigui trap insisteix García. Aquesta és una música que narra les vivències relacionades amb l'ús de les armes, el consum i venda de drogues, en el cas espanyol però el tema de les armes no està a l'ordre del dia, però si el de la droga com ja hem anat veient. Doncs per la seva localització geogràfica, explica Castro que “España es el puerto natural en Europa para las drogas que provienen de ambos continentes”¹⁴⁰, referint-se a Àfrica i Llatinoamèrica. Un ús de drogues, que a diferència de les consumides en dècades anteriors i dins l'escena punk que portaven a l'exaltació [de la] i destrucció, en l'ambient trap del segle XXI el consum era d'opiacis i el MDMA, és a dir, “que hemos pasado de drogas psicoactivas que aceleran tu organismo, ideales

¹³⁵ López Aguirre, Elena, *Historia del rock vasco*, p. 501.

¹³⁶ Castro, Ernesto, op. cit. p. 79.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 39.

¹³⁸ García, Jon I., *Historia del Trap en España*, p. 103.

¹³⁹ Processador d'àudio per modificar i corregir el to en veus i instruments.

¹⁴⁰ Castro, Ernesto, op. cit., p. 57.

para una época de expansión económica, a psicodepresivos y empatógenos mucho más propios de un periodo de recesión y depresión”.¹⁴¹ Queda palesa així la relació de les drogues amb el capitalisme, en el sentit que aquestes són utilitzades per defugir de les situacions que el sistema crea.

L’ostentació, la droga i la presència individualista en la música i en els videoclips, que ja amb el rap esdevenen claus per la difusió de la música, perpetuen actituds masclistes, tot i que en alguns casos s’intenten enderrocar, i de les que més endavant parlarem. Aquestes, mostren també una actitud despolititzada dels *trapers*, encara que es poden trobar picades d’ullet a compromisos sociopolítics, com hem esmentat. La relació del punk i el trap, es reflecteix també, en el poder i capacitat del capitalisme per apropiat-se de tot allò que sigui comercialitzable, doncs “la subversión sociocultural sigue siendo un espectáculo económicamente muy rentable”.¹⁴²

Finalment, amb seu a diferents parts del territori espanyol – amb arrelament a Euskadi i Catalunya – cal fer una pinzellada a la música electrònica, concretament el món rave i els sons del hardcore, jungle i drum’n bass, que [potser] no suposen com a tal una música protesta, sí però l’organització de les seves festes pel que ens comenta del Amo. Referint-nos a l’essència del DIY i “la reivindicación del ‘The right to party’, el derecho a la fiesta, politizando el movimiento”.¹⁴³ Una politització a favor de l’autogestió i de la llibertat d’expressió en contra del *mass media* capitalista. Es desperta una contradicció però, quan etiquetem aquestes festes com a ‘protesta’ si pensem en l’alienació que pot causar la música repetitiva i l’ús de drogues. El segon motiu, és l’argument que fan servir des de les col·lectivitats detractores i sovint de poder, però la presència i consum de les drogues no és exclusiva d’aquest moviment i això no significa que directament quedin alienats. La reticència que el món rave crea, fa que la podem considerar protesta i *underground* per no seguir les doctrines del sistema imperant i apostar per l’autogestió, més enllà del consum de substàncies estupefaents.

¹⁴¹ Ibídem, p. 59.

¹⁴² Ibídem, p. 44.

¹⁴³ del Amo, Ion Andoni *Party & borroka*, p. 205.

6. Censura i música. Del franquisme al segle XXI.

La música protesta i les i els músics, en tant que s'ha erigit en contra del sistema, han estat víctimes de persecució i censura en totes les èpoques. En les següents línies farem un recorregut des del franquisme, on era intrínseca la repressió, fins a l'actual democràcia, on la llibertat d'expressió és coartada quan es qüestiona l'hegemonia i força de l'Estat i el poder.

Durant el Franquisme, clarifiquen Aragonès i Delgado “l'eina de què [es] disposava per exercir el control era la censura, un mecanisme emprat per la legislació franquista creada *ad-hoc* – La Llei de premsa de l'any 1938, impulsada per Serrano Suñer i modificada l'any 1962 per Fraga Iribarne – que intervenia en tots els àmbits de la creació artística i intel·lectual: premsa escrita, ràdio, TV, teatre, cinema, literatura, arts plàstiques i, evidentment, també la discogràfica i particularment la cançó d'autor, en un sentit ampli”¹⁴⁴. A la dècada dels anys seixanta, gràcies al Pla d'Estabilització, la industrialització i el *desarrolismo* es va viure obertura al país certament contradictòria, doncs l'aplicació de la llei de 1966¹⁴⁵ va suposar que els cantautors de la Nova Cançó es veiessin abocats a l'autocensura i a la cerca i ús de metàfores elaborades i recursos lingüístics, com els jocs de paraules de Pi de la Serra, que emmascaressin el que volien dir coartant així la llibertat artística. Recordem que l'autocensura era un factor clau per Blanco i que per Serna significava l'èxit del franquisme. Tanmateix, amb gran èxit, els qui aconseguirien ser un destacat fenomen social van ser La Trinca, “gràcies a l'ús d'un llenguatge viu molt idoni per traslladar al gran públic el seu humor, popular, i les seves dosis de punyent ironia. (...) es van apropar a temes com els feixistes de camisa blava, els burgesos, el Barça, el cop d'estat del 23-F o l'OTAN”.¹⁴⁶

Tot i el consens entre autors de la imposició que aconseguia el mecanisme franquista, “no és agosarat afirmar que l'acció de la censura, moltes vegades d'una malaptesa evident, va aconseguir els efectes contraris als seus objectius, que no eren altres que els d'actuar en contra de la llibertat d'expressió”.¹⁴⁷ Paradoxalment, el públic tot i els esforços de la censura aconseguia entendre i conèixer les cançons, que a causa de la situació s'havien d'editar a França i vendre's a Andorra. Aquest mecanisme no actuava només contra les

¹⁴⁴ Aragonès i Delgado de Torres, Lluís, *El Cant de les primaveres lliures*, p. 78.

¹⁴⁵ “Ley 14/1966 de 18 de marzo, que elimino la censura previa, aunque mantuvo fórmulas como el secuestro editorial” Mota Zurdo, David, *Los 40 radikales*, p. 127.

¹⁴⁶ Viñas, Carles *Rock per a la independència* (2006), p. 26 – 27.

¹⁴⁷ Aragonès i Delgado de Torres, Lluís, *op.cit.*, p. 81.

lletres de la Nova Cançó, sinó sobre la celebració de recitals i festivals de rock laietà, els quals van ser prohibits sobretot els de Barcelona fins a l'any 1974 i que explicaven la decadència d'aquest gènere progressiu, com indica Sierra i Fabra.¹⁴⁸

La dictadura es caracteritzava per una violència institucional i als carrers, què generava amenaces de mort a cantautors com Raimon, Francesc Pi de la Serra i Lluís Llach, doncs “els seus noms figuraven a les llistes negres de la ultradreta com a elements perillosos que calia eliminar”.¹⁴⁹ Però tot això, no els va aturar per expressar-se musicalment, per això destaquem cançons que van esdevenir autèntics himnes de lluita com fou ‘L'estaca’ (1968) de Lluís Llach i ‘Què volen aquesta gent?’ de Maria del Mar Bonet. Franco va morir matant i el rebuig es va mostrar musicat amb ‘Al Alba’ de Luis Eduardo Aute i la nova lletra de la ‘Cançó del lladre’ de Maria Aurèlia Campany interpretada per Marina Rosell. Però tot i haver-se acabat la dictadura, “el 1975, la censura encara funcionava en ple rendiment”¹⁵⁰, no es va abolir la censura fins a l'any següent, però el poder i restricció de la llibertat seguia en mans dels governadors civils, era una situació de continuisme polític on els sectors més conservadors i propers al règim continuaven ocupant les esferes de poder.

Amb la proclamació de la Constitució Espanyola el 1978, l'Estatut Català (1979) i la victòria del PSOE (1982) semblava que hi hauria un cert canvi de rumb perquè es consolidava la democràcia, però els mecanismes repressors van seguir en actiu, tal com narra Vilarnau. També els dels mitjans de comunicació, Ovidi Montllor mai va arribar a actuar a la televisió de València. Durant la Transició en què es vivia una situació convulsa amb la reivindicació dels nacionalismes subestats, voluntat d'ingrés a l'OTAN i violència per part dels grups armats com l'ETA i el terrorisme d'estat exercit a través dels GAL, la censura semblava més relaxada, però amb el punt de mira a EH i a l'ETA. Espanya era “una sociedad marcada por el franquismo sociológico, como se demostraba en los viejos usos políticos de clientela y caciquismo legados por el régimen”.¹⁵¹ En un marc de convulsió política i d'una aparent llibertat d'expressió, com ja hem explicat apareixia el moviment punk arrelat amb força a EH, i que va ser associat a la droga i a la destrucció; fent així que grups com La Polla Records no tornés a actuar a Madrid fins a l'any 1989 i tampoc pugés als escenaris barcelonins durant un temps. La fixació amb el

¹⁴⁸ Sierra i Fabra, Jordi, *Historia y poder del “rock català”*, p. 25.

¹⁴⁹ Vilarnau, Joaquim, *Trencant el silenci* p. 26.

¹⁵⁰ *Ibidem* p. 73.

¹⁵¹ Mota Zurdo, David, *op. cit.* p.128.

cas basc era evident, i Mota ens ho demostra amb diversos casos, ‘Bahía de Pasaia’ de Barricada, gravada el 1987 va ser censurada fins a 1995¹⁵² i el diari *Egin* l’any 1998 va ser tancat i prohibit per Baltasar Garzón per una publicació en relació amb el grup armat.

L’adveniment del nou segle no ha portat una major i vertadera llibertat d’expressió, sinó la judicialització a Espanya sobre la música i l’art que qüestiona al sistema, ha seguit en peu, a través d’una ‘policia del pensament’ tal com recordava César Strawberry amb paraules d’Orwell a 1984.¹⁵³ Aquestes accions coercitives encapçalades per l’Estat han coincidit amb el 15-M de 2011 i “los movimientos por la dignidad, han demostrado la disposición de la gente a salir a la calle y a recuperar su capacidad de presión e influencia. (...) Es un movimiento generalizado a escala global que eclosiona con la conocida primavera árabe de 2010”.¹⁵⁴ Han estat també les discogràfiques que han tallat les ales als músics per tal d’expressar-se lliurement i no només l’Estat, que a través de l’Audiència Nacional ha portat a judici a diversos cantants, tots de l’escena contracultural i *underground*, molts del rap, a causa de les seves lletres en les cançons, per enaltiment al terrorisme o ofenses a l’AVT.

És necessari destacar, com fa Mota, que la llibertat d’expressió no ha estat igual per a tothom: quan al 2004 a Fermín Muguruza se li posava una bomba sota l’escenari, Strawberry era perseguit l’any 2016 i bandes de neonazis podien expressar-se amb total impunitat; doncs “desde la eclosión del movimiento 15-M, se ha producido un proceso de repolitización de la música popular”.¹⁵⁵ Aquests fets, com també la persecució a S.A. i Berri Txarrak, eren jutjats sota la coneguda popularment ‘lleï mordassa’ que va entrar en vigor el juliol del 2015.¹⁵⁶ I continuarien fins a dia d’avui amb la citació de l’Audiència Nacional a Pablo Hásel, el col·lectiu de La Insurgencia i Vatlonyc, entre altres. El ressò mediàtic que aconseguirien els músics vinculats amb ambients d’esquerra i llibertaris, no era per la seva música, com l’autor insisteix, sinó per la polèmica que tots aquests processos politicojudicials comportaven.

¹⁵² “La Policía española les tiende una emboscada y mata a tres miembros de los Comandos Autónomos en la Bahía de Pasaia”. Porrah Blanco, Huan, *op. cit.*, p. 125.

¹⁵³ Mota Zurdo, David, *op. cit.* p. 121.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 147.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 122.

¹⁵⁶ “Ley Orgánica 4/2015 de protección de la Seguridad ciudadana mediante la que el Gobierno de España se asegura la utilización de fuertes mecanismos de coerción y actuación frente a lo que para las Instituciones estatales son elementos subversivos”. *Ibidem*, p. 124.

7. Invisibilitat femenina en la música protesta.

Entenem que el gènere és indispensable per analitzar-ho tot, així com les pràctiques musicals, ja que la seva percepció influirà en el desenvolupament d'aquestes. Coincidim amb Martínez, que “els condicionaments de gènere no són un reflex de realitats naturals sinó que constitueixen constructes relatius, arbitraris i culturalment configurats. A partir d'unes hipotètiques constatacions biològiques, construïm realitats culturals en forma de rols de gènere.”¹⁵⁷ Per tant, no podem dir que un gènere musical o diversos siguin masculistes, sinó que ho són tots en tant que “la música ha estado hecha por Hombres, y también las letras, con las mujeres en papel de oyentes”.¹⁵⁸ Esdevenint les cançons, en alguns casos, “portades de valors i pautes de conducta”¹⁵⁹ sobre com ha de ser la dona, o pel contrari denunciaven abusos sobre els seus cossos.

En aquest context patriarcal, la presència de les dones sobre i darrere dels escenaris ha estat menor, com també invisibilitzada, i sovint reproduint un paper feminitzat en certs estils que el saben encaixar i adaptar. Però, “en muchas ocasiones, la presencia femenina en el escenario, recalca Leire López, incluso imita sin problematizar la performatividad y poses *machito* tan naturalizada en el rock, sin deconstruirlo, o asumirlo conscientemente al menos”.¹⁶⁰ La perpetuació del masclisme fora d'identitats masculines i cis,¹⁶¹ esdevé real per tal d'aconseguir un reconeixement i presència musical. Tot seguit, farem una repassada a les etapes treballades en clau de gènere per veure la presència de les dones en l'àmbit musical i com s'entén aquesta.

El franquisme, com bé diu Ayuso,¹⁶² va suposar una doble derrota per la dona, ja que quedava relegada al rol de procreadora i mestressa de casa, actitud reforçada amb l'educació segregada i sota valors catòlics, que es reproduïa al cinema i la publicitat per tal d'adoctrinar-les. Sent aquest un tema cabdal, que com a antifranquistes els i les components de la Nova Cançó podien abordar, hi “passaren de puntetes (...) malgrat que

¹⁵⁷ Martínez, Sílvia, “Música, gènere i altres conflictes de la música popular” A: *Música i ideologies* p. 239.

¹⁵⁸ del Amo, Ion Andoni, *Party & borroka*, p. 217.

¹⁵⁹ López Chicano, Mònica, “Les cançons del silenci” A: *Música. Mirades i mirades*. p. 133.

¹⁶⁰ *Ibíd.*, p. 219.

¹⁶¹ “El prefijo ‘cis’ también proveniente del latín, significa “del lado de”. Si usted es una persona cuya identidad de género está alineada con el sexo que le asignaron al nacer, usted es una persona ‘cisgénero’ (...) El término se empezó a usar en círculos académicos estadounidenses en la década de los noventa y en los últimos años se ha extendido pues tiene la ventaja de despatologizar la diferencia”. Martínez, Juliana, “¿Cis qué?” A: *Sentiido* [en línea] Sentiido, 13 setembre, 2014 [consulta: 22 de juliol de 20] Disponible a: <https://sentiido.com/cis-que/>

¹⁶² Pardo, Ayuso, “La dona” A: *El discurs de resistència* [en línia] p. 88 – 90 [consulta: 18 de juliol de 20].

es tractava d'una de les lluites socials més importants".¹⁶³ En aquest context, sembla que tot i ser quelcom cabdal pel moviment d'emancipació de les Jornades Catalanes de la Dona de 1976, la presència de les dones a la Nova Cançó era escassa, trobem: Guillermina Motta, Marina Rossell, Araceli Banyuls, Maria del Mar Bonet, Teresa Rebull, Maria del Carme Girau, Maria Amèlia Pedrerol, entre d'altres.

És important recordar el què deia Pilar Aymerich, respecte a l'actitud sexista dels mateixos militants d'esquerra, que argumentaven que "primer calia fer la revolució i després ja es resoldria el tema de la dona",¹⁶⁴ com si aquest fos intranscendent. Aquesta actitud present molts àmbits de la societat, va quedar palesa en l'esbrancada que explica Ayuso cap a Motta quan va cantar 'No puc dormir soleta' al Palau de la Música i com no era present l'emancipació femenina entre els membres del moviment. S'entreveia ja, quanta feina hi hauria per fer a la societat, i fins i tot entre els homes d'ambients llibertaris i d'esquerrers.

Pel que fa a l'escena del rock català, com hem dit, predominava la masculinitat, tal com explica la cantant de Bars Montse Llaràs a *Tocats de l'ala*, "en general la presència de les noies en el món del rock era molt minoritària (...) era molt masculista en el sentit que sempre estava associat a *tios durs*".¹⁶⁵ A més, d'ella veu líder de Bars, hi havia la Lupe Villar de Sangtraït, Annabel Gavalda i Luciana Carvelaro (Les Llufes, coristes del conjunt Els Pets) i poques més. De la mateixa manera, en l'escena punk, tampoc van ser moltes les dones presents, però és cert que va ser un gènere que va permetre, per primera vegada, que les dones fossin intèrprets visibles, amb exponents com Patti Smith, Nina Hagen, Wendy O'Williams, Poly Styrene... a nivell internacional.

Amb perspectiva de gènere, Sharryn Kasmir i Sáenz de Viguera han analitzat el punk d'Euskal Herria, Kasmir com a antropòloga assenyalava les contradiccions del moviment, doncs "aunque la estética liberadora y el lenguaje del punk ofrecía a la mujeres bastantes márgenes de maniobra, el punk vasco presenta una versión masculinista de la vasqueidad, que atribuye agencia e innovación cultural a los Hombres, afirma la masculinidad de los espacios sociales y políticos clave, y escribe una narrativa masculinista de la nación".¹⁶⁶ Per Sáenz de Viguera en el RRB, en tant que el patriarcat és estructural i encara intrínsec

¹⁶³ Ibídem, p. 88.

¹⁶⁴ Ibídem, p. 88.

¹⁶⁵ Rodríguez, Oriol *Tocats de l'ala*, posició 2137 de 5087

¹⁶⁶ del Amo, Ion Andoni *op. cit.*, p. 68.

en el sistema, presentava una “violencia masculina del Estado y su réplica radical: aquella que participe de un debate sobre el género, amor y las relaciones sexuales. La masculinidad heteronormativa se instaló inicialmente en el RRV de una manera no problematizada”,¹⁶⁷ com ho havia fet també en els diferents espais de la societat.

No obstant la masculinització i cosificació que la dona ha patit també en un estil alliberador, ha tingut l'oportunitat per fer sorgir grups transcendentals i no-mixtes. És el cas de Riot Grrrls, als EUA l'any 1991 com a grup punk ‘polític’ i “que empezó usando fanzines y *meetings* para comunicarse con la gente de ambas costas del país”.¹⁶⁸ En l'escenari basc, trobem com a màxim exponent a les Vulpes (1982) i a Elena López Aguirre, guitarrista de Potato¹⁶⁹ (1984). Seguint l'essència trencadora del punk, les Vulpes van despertar grans crítiques reaccionàries amb la posada en escena a televisió de ‘Me gusta ser una zorra’, quedava palès així l'enfrontament contra els tabús i tot l'establert, amb fins i tot una querella per part de la Fiscalia de l'Estat, que no va sobreseure fins tres anys més tard. Aquests dos exemples musicals no són els únics, això evidència la invisibilització històrica i musical de les dones, ja que a l'obra d'Elena López trobem una llarga llista d'artistes¹⁷⁰ dins el RRB, en bandes de noies (*all-girls-bands*) i també mixtes. Però les bandes femenines es trobaven sotmeses a una exigència doble, a l'hora de demostrar la seva capacitat de bones instrumentistes, doncs “a la gente le cuesta trabajo reconocer el talento más allá de nuestros rasgos físicos”,¹⁷¹ alhora s'esperava d'elles també una format radical en contraposició de les components del pop.

El punk tot i propugnar l'alliberament, no va trigar a manifestar les seves crítiques masclistes i misògines, que insultaven a les dones pel seu físic. La reproducció de patrons masclistes va prevaldre, els homes no es mostren favorables al feminisme, en tant que entenien que ‘tots som iguals’, i que aquest suposa la superioritat de la dona. Doncs “muchas de las quejas (...) son hacia la intención de éste de asexualizar el lenguaje, lo cual supondría para much@s pérdida de la fuerza expresiva del punk”,¹⁷² aquesta actitud demostra la idea de preservar els privilegis per sobre de tot. La discussió feminista però, no estava absent entre les punks, puix moltes ho rebutjaven per principis anarquistes i per considerar-lo un moviment burgès, en tant que hereu de les sufragistes. Conseqüentment,

¹⁶⁷ Ibídem, p. 99.

¹⁶⁸ Porrah Blanco, Huan, *op. cit.*, p. 100.

¹⁶⁹ Grup pioner i introductor del reggae i del ska inclòs dins del RRB.

¹⁷⁰ López Aguirre, Elena *Historia del rock vasco*, p. 433 – 436.

¹⁷¹ Ibídem, p. 423.

¹⁷² Porrah Blanco, Huan, *op. cit.*, p. 195.

els feminismes que sorgiran en aquesta escena no són els hegemònics, sinó crítics amb tots els àmbits del capitalisme heteronormatiu.

Ens situem entre les acaballes del segle XX i inicis del XXI amb les músiques urbanes, per intentar, en poques línies, donar veu a les dones dins d'aquests ambients. Parlem primer de l'escena del rap a Euskadi, la qual és molt minoritària i més si fa ús de la llengua pròpia, en aquest context doncs les dones es troben en una situació encara més complicada. Entre elles podem destacar les biscaïnes La Basu i Aneguria; i “desde Iruñea, la rapera La Chula Potra saltaría a la fama cuando la exalcaldesa irundarra y expresidenta navarra Yolanda Barcina la demandó por un tema que le había dedicado ‘Una bofetada’”.¹⁷³ Pel que fa a la resta de l'estat, recordem les esmentades Mala Rodríguez i Arianna Puello, que han estat potser, de les poques referents per la nova generació de joves raperes, com també Gata Cattana, qui no és mencionada en les obres treballades però que ha esdevingut referent, pel seu discurs feminista.

Qui ens parla de les *trap queens* agrupant-les sota tres etiquetes és Castro, i distingeix entre les *sad and emo girls*, “que perrean por fuera y lloran por dentro, entre las cuales cabe destacar a Somadamantina, La Flavi y Albany, cuyas letras expresan estados psicológicos depresivos, por muy alegres y bailongas que sean sus instrumentales”.¹⁷⁴ A les putes i/o dones que faran ús i apologia de les mateixes temàtiques que els homes, és a dir, drogues i sexe, però volent dotar a les paraules d'un nou contingut, com fa La Zowi o Bad Gyal. El discurs que ofereixen és ple de contradiccions, en tant que intentaran donar una imatge d'empoderament, però sense entendre la complexitat (ni elles, ni l'autor) d'altres factors que travessen la societat, com la classe, les imposicions capitalistes o el debat sobre la prostitució. L'últim grup és el de les artistes espanyoles però considerades estrangeres, com Nathy Peluso, i anomenades *latin queens* per la sonoritat dels seus treballs. En tot cas, és cert que el trap ha trencat l'estereotip de *groupie* o objecte minoritari,¹⁷⁵ tanmateix, les contradiccions, que hem apuntat, generades dins l'estil, es veuran vinculades al feminisme i les seves teories que acabaran definint els rols de les *trap queens*.

Dins una societat on l'ús de les xarxes socials ha esdevingut clau, el nombre de dones que desenvolupen la seva carrera dins la música urbana i l'electrònica és extens, tot i encara

¹⁷³ del Amo, Ion Andoni *op. cit.*, p. 193.

¹⁷⁴ Castro, Ernesto, *op. cit.* p. 17.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 41.

haver de fer front les complicacions del patriarcat. Us convidem doncs a fer una cerca, per verificar com la presència de les dones en el món musical que ha de fer front a la invisibilització en la programació cultural.

8. Conclusions.

Els moviments musicals encabits en aquest treball i etiquetats com a ‘protesta’ són una resposta evident a la realitat viscuda en cadascun dels moments. I s’emmarquen en què Hobsbawm considera una “era de descomposició, incertidumbre y crisis que va desde comienzos de los setenta hasta finales del milenio”,¹⁷⁶ amb el zenit en la crisi del petroli de 1973 que tindria repercussions a escala mundial. Les conseqüències representades en els distints àmbits del sistema, es van manifestar també en la filosofia i la cultura, atorgant un altre significat al ‘jo’, i que com diu el mateix historiador feia entendre la revolució cultural “como la ruptura de los hilos que hasta entonces habían imbricando a los individuos del tejido social”¹⁷⁷, així sorgien i evolucionaven estils i grups musicals trencadors que qüestionaven i s’oposaven a allò establert.

Com dèiem a l’inici, hem fet servir ‘cançó protesta’ per referir-nos a un fenomen que travessa les línies del temps i les fronteres, i que s’erigeix des del poble, en tant que com diuen Aragonès i Torres “és un fenomen social que va de baix a dalt i mai a l’inrevés. És el poble qui escull els himnes i els oficialitza”¹⁷⁸ i afegim, que qüestiona el poder creant consciències. Però com hem vist, entorn aquesta denominació el debat historiogràfic i conceptual ha estat extens, com ja deien Lucini i Egido, és difícil encertar amb el terme adequat, i s’han proposat diversos com cançó d’autor, cançó popular o Nova(es) Cançó(ns), dels quals hem diferit per la seva concreció, quan hem intentat encaixar diversos gèneres sota un fenomen transversal. Recordem que sí que coincidíem amb Lucini i les Nuevas Canciones, que emmarcaven una música i una cultura en un període concret, els finals del franquisme, ja que aquest moviment perdria força i sentit quan la dictadura acabés.

Al llarg de la història de la música catalana, la tria de l’idioma ha estat també al punt de mira durant la seva producció i anàlisi, quan inicialment amb la Nova Cançó esdevenia

¹⁷⁶ Porrah Blanco, Huan, *op. cit.* Herria, p. 114.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 117.

¹⁷⁸ Aragonès i Delgado de Torres, Lluís, *op. cit.*, p. 163.

una eina afegida en la lluita antifranquista, passaria a ser una mostra de naturalitat i quotidianitat en el rock català compostat per joves de comarques i educats en democràcia, en què el català deixava la seva reclusió per una normalització impulsada per les institucions i la societat. Tanmateix, com hem vist seguia sent una de les preguntes repetides en les entrevistes als músics i un al·licient econòmic per les discogràfiques. Per tant, tot i voler-se utilitzar el català per ser llengua materna, acaba esdevenint un acte de resistència davant del circuit comercial sostingut per la indústria que buscava l'estabilitat. Una reacció idiomàtica, que no només quedaria al segle XX amb el rock català, sinó que arribaria fins al dia d'avui quan es qüestiona encara l'ús de la llengua per certs estils musicals.

La tria idiomàtica, amb altres contextos va estar present també en el moviment del *rock andaluz*, que en la recerca de les arrels es triava el castellà en comptes de l'anglès, i es prenia com a referent el flamenc, combinant-lo amb estils com el rock i el jazz, despertant recels dels més conservadors i reticents a la modernitat. On va suposar també quelcom clau i amb forta vinculació política va ser a Euskal Herria, on lluitaven també per un reconeixement i autonomia. Va ser aquí on el moviment del Rock Radical Basc es va desenvolupar amb els ritmes potents del punk en contra del sistema, però que com hem vist, va patir un procés d'institucionalització aixecant reticències al respecte entre els músics. Com a referent sonor, el RRB va arribar a Catalunya fent créixer un escenari alternatiu, també de punk i hardcore, que en aquest cas no va ser polititzat. Sí que ho va ser però, el nou rock català a partir del 2000 en què els polítics independentistes sent conscients de les mobilitzacions socials que generaven, els van convocar en els dies claus pels corresponents projectes polítics.

Mentre es vivia tota aquesta politització i instrumentalització de la música, que assenyalen Gendrau, Motta i Viñas, es duia a terme també des de les cúpules del poder una persecució a tot l'art i música que fessin trontollar la seva hegemonia. Com hem analitzat, durant el franquisme aquesta es feia evident amb lleis concretes, amb la democràcia aquestes desapareixerien però es mantindrien les tàctiques repressores censurant cançons i prohibint concerts, com passaria també en el nou segle i sobretot des de 2015 amb l'aplicació de la 'llei mordassa'. Mentre la repressió ha sigut continuada i coneguda per uns quants, i en l'actualitat mostrada fins i tot en els mitjans de comunicació, per com diu del Amo per la seva polèmica i no pel suport als encausats; ha tingut cabuda dins el *mass media*, els missatges sovint violents i masclistes del trap i altres estils.

Aquest estudi ha volgut servir per posar de manifest la transcendència de la música a la societat, en tant que és un element interdisciplinar, i esperem que s'hagi aconseguit veient com la 'música protesta' ha estat al punt de mira, sempre, d'una o altra manera, amb major o menor intensitat, per l'Estat. Tot i això, hem trobat a faltar autores i perspectiva de gènere que donessin veu a les dones artistes, que han estat presents, com també els discursos que generen totes les músiques, que en tant que són fetes per homes, com ja apuntava del Amo, són un reflex i una validació més del patriarcat; qüestió tractada breument en aquestes pàgines i que dóna per una altra anàlisi profund i interessant. Caldria doncs, complementar amb perspectiva gènere l'anàlisi fet fins ara, per acabar de posar als punts a les is, sobre la força, poder i repressió de l'estat.

9. Bibliografia.

Aragonès, Lluís i Delgado de Torres *El Cant de les primaveres lliures: la cançó protesta: els himnes que canvien el món* Arola Editors, Tarragona, 2016 ISBN: 9788494522345

Blanco Martín, Miguel Ángel *Cultura, periodismo y transición democrática en Almería (1973-1986)* [en línia] Universidad Almería, 2015 [consulta: 11 de juny de 20]. Disponible a:

<https://books.google.es/books?id=TFP9CAAAQBAJ&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>

Castro, Ernesto Madrid *El Trap: filosofía millennial para la crisis en España* Errata Naturae. Madrid, 2019 ISBN: 9788417800116

Cassart, Josep *Nou rock català* Edicions Raima. Moià, 1990 ISBN: 8486573270

de Castro, Javier “Ens calen cançons d’ara”. Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista [en línia] Universitat de Lleida, 2011. consulta: 1 de juliol de 20] Disponible a:

https://books.google.es/books?id=D5_oRoInzI4C&pg=PA15&dq=de+Castro,+Javier+%E2%80%9CEns+calen+can%C3%A7ons+d%E2%80%99ara%E2%80%9D.&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwiKqpv76NTqAhUUDmMBHVqICygQ6AEwAHoECAMQAg#v=onepage&q=de%20Castro%2C%20Javier%20%E2%80%9CEns%20calen%20can%C3%A7ons%20d%E2%80%99ara%E2%80%9D.&f=false

del Amo, Ion Andoni *Party & borroka: jóvenes, música(s) y conflicto(s) en Euskal herria* Editorial Txalaparta S.L.L. Tafalla, Nafarroa, 2016. ISBN: 9788416350650

Díaz Pérez, Ignacio *Historia del Rock Andaluz* [en línia] Editorial Almuzara, 2018, [consulta: 11 de juny de 20] Disponible a:

<https://books.google.es/books?id=Ac5dDwAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=D%C3%ADaz+P%C3%A9rez,+Ignacio+Historia+del+Rock+Andaluz&hl=ca&sa=X&ved=2ahUKEwigx9zp6NTqAhVt8-AKHaoDCd0Q6AEwAHoECAUQAg#v=onepage&q=D%C3%ADaz%20P%C3%A9rez%2C%20Ignacio%20Historia%20del%20Rock%20Andaluz&f=false>

García Peinazo, Diego. *Rock andaluz: significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la Transición (1969-1982)* Sociedad Española de Musicología. Madrid, 2017. ISBN: 978-84-86878-41-2

Kazuko Ueno *Veus per existir: Catalunya, País Basc i Còrsega: la cançó d'autor vista per una japonesa* Cossetània. Valls, 2004 ISBN: 8497910095

Llansamà, Jordi *Harto de todo: historia oral del punk en la ciudad de Barcelona 1979-1987* Bcore DL, Barcelona, 2011 ISBN: 9788461467877

López Aguirre, Elena *Historia del rock vasco : edozein herriko jaixetan* Vitoria – Gasteiz: Aianai Kultur Elkarte, 2011 ISBN: 9788461516049

Mainat, Joan Ramon *Canet: 36 (+12) hores de cançó i de llibertat* Grup Enderrock. Barcelona, 1 de juliol del 2018 ISBN: 9788409032594

Martínez Larrea, Jon. La diplomàcia de la rebel·lia. Independentisme i rock al País Basc i als Països Catalans, i relacions entre les dues escenes. A: *Congrés Internacional País Basc-Països Catalans: Camins de trobada*. [en línia] Publicacions URV, Tarragona ISBN: 978-84-693-2344-1 [consulta: 13 de juny de 20] Disponible a: https://www.academia.edu/12392709/La_diplom%C3%A0cia_de_la_rebel_lia_Independentisme_i_rock_al_Pa%C3%ADs_Basc_i_als_Pa%C3%AFsos_Catalans_i_relacions_entre_les_dues_escenes

Martínez, Juliana, “¿Cis qué?” A: *Sentiido* [en línia] Sentiido, 13 setembre, 2014 [consulta: 22 de juliol de 20] Disponible a: <https://sentiido.com/cis-que/>

Mota Zurdo, David *Los 40 radicales: la música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)* Ediciones Beta III Milenio. Bilbao, 2017 ISBN: 978-84-16809-68-4

Música: mirades i accents dels Països Catalans = Musique: regards et accents des Pays Catalans. Mirmanda. El Soler, Rosselló, 2019 ISSN: 9782956609810

Pardo Ayuso, Antoni. El discurs de resistència i de combat en la Nova Cançó. Anàlisi de les estratègies retòriques. [en línia] Departament de Filologia catalana, Facultat de Filosofia i Lletres UAB, 2015 [consulta: 1 juliol de 20] Disponible a: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=117682>

Porrah Blanco, Huan *Negación punk en Euskal Herria* Editorial Txalaparta. Tafalla Nafarroa, 2006 ISBN: 84-8136-468-1

Rodríguez, Oriol *Tocats de l'ala: història oral del rock català* [ebook] Barcelona: Contraediciones, Barcelona desembre de 2018 ISBN: 978-84-94375-6-9

Sierra i Fabra, Jordi *Historia y poder del "rock català"* Unilibro. Barcelona, 1977. ISBN 8471751178

Sound System Area *¿Qué es un Sound System* [en línia] Sound System Area - 2020 [consulta: 9 de juliol de 20] Disponible a: <https://soundsystemarea.com/sound-system/>

Tango, Cristina *La Transición y su doble: el rock y Radio Futura* Editorial Biblioteca Nueva. Madrid, 2006 ISBN: 849742591X

Torres Blanco, Roberto. Canción protesta: definición de un nuevo concepto historiográfico *Cuadernos de Historia Contemporánea* 2005, vol. 27, 223-246. Universidad Complutense de Madrid [en línia] ISSN: 0214-400X [consulta: 10 de juny de 20] Disponible a: <https://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/view/CHCO0505110223A/6844>

Vilarnau, Joaquim *50 anys de la cançó. Els Setze Jutges, Raimon i els seus contemporanis (Inclou el cd dels Setze Jutges "Audiència Pública")* Cossetània Edicions i Grup Enderrock. Valls, 2009. ISBN 9788497914680

Vilarnau, Joaquim *Trencant el silenci: els recitals de la transició* Mina, DL. Barcelona 2006 ISBN: 84-96499-38-3

Viñas, Carles "No volem ser" Música y nacionalismo. A: *Tiempo Devorado*. [en línia] Número 3, Vol 2. UAB Diciembre de 2015, pp. 34 -53. [consulta: 1 juliol de 20] ISSN: 2385 -5452

Viñas, Carles *Rock per a la independència. La reivindicació nacionalista al rock català* Columna Edicions, Barcelona ISBN: 84-664-0725-1

10. Annexes.

Annex 1¹⁷⁹: Article de Lluís Serrahima “Ens calen cançons d’ara ja” publicat a *Germinabit* el gener de 1959, inclòs al número 58 a la pàgina quinze. Trobem la reproducció del fragment al llibre de Javier de Castro, *Ens calen cançons d’ara. Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*.

Hem de cantar cançons, però nostres i fetes ara. Ens calen cançons que tinguin una actualitat per a nosaltres. Tothom n’ha cantades, fins ara, de les que podem anomenar de sempre, i d’aquestes, potser només les més conegudes; tanmateix, n’hem deixades de banda de magnífiques que corren el perill d’ésser oblidades, i potser per culpa d’una excessiva intromissió de cançons estrangeres. És molt lloable, i àdhuc necessària, aquesta intromissió des d’altres terres, però això no ha de privar mai que se segueixin cantant les nostres, siguin tristes o alegres, siguin com siguin: pel fet d’ésser nostres tenim l’obligació de no oblidar-les. Ara bé, és greu que no se’n facin de noves, jo almenys no n’he sentides. Podem atribuir-ho a les circumstàncies, però de cançons se’n poden fer de moltes menes i maneres; a més, aquestes circumstàncies no poden per si mateixes privar un poble de les seves cançons. És precisament en moments difícils que han nascut gran nombre de cançons, de les més boniques, aquelles que els pobles han transformat en una mena d’oració col·lectiva. Es tracta, doncs, que surtin cançons d’aquest moment nostre. Les darreres generacions bé ho van fer: Rodoreda, Nicolau, Morera, Vives... que aleshores eren joves. Van fer cançons que tots seguim cantant. Què fan els músics que ara són joves? Les generacions futures podrien dir de nosaltres que vàrem ésser una generació que no sabé fer-se les seves pròpies cançons; en realitat podrien dir que amb prou feines vàrem cantar. Fixem-nos a França, què passa? De qualsevol tema, de qualsevol fet, important o no —això és igual—, sorgeix una cançó: I quines cançons! Estem massa intel·lectualitzats? Tindrem por de cantar-les si en fem? Ben bé no ho sabem, però alguna cosa passa. A les places dels pobles es ballen sardanes; se’n ballen moltes de compositors nous. Hi ha poetes, i bé que en surten de nous! També tenim músics. Què passa? Anem cadascú pel seu cantó o badem simplement. Us imagineu si, com a França, tinguéssim aquesta mena de trobadors, com són els chansonniers, que anessin pels pobles i per tot el país cantant cançons nostres? Les cançons franceses, italianes, mexicanes i moltes

d’altres, bé són escoltades per tothom! Però no vull ésser massa optimista. Potser amb el temps ho aconseguirem. De moment, per què no intentem de fer les nostres pròpies cançons i cantar-les?

¹⁷⁹ de Castro, Javier. *Ens calen cançons d’ara. Retrospectiva sobre la Nova Cançó a 50 anys vista*. [en línia] Universitat de Lleida, 2011. Presentació, pàg. 15 – 16 [consulta: 1 de juliol de 20]

Annex 2: “Programa de una de las primeras actuaciones de ‘Manifiesto Canción del Sur’. En el interior del pliego se publican textos de las diferentes creaciones de los jóvenes artistas”.¹⁸⁰

Esta es la portada del Pliego que ahora tiene Vd. en sus manos editado bajo el patrocinio de la CAJA DE AHORROS DE GRANADA, con el título de “MANIFIESTO CANCION DEL SUR”. “MANIFIESTO CANCION DEL SUR” es un programa radiofónico mediante el que se pretende buscar una nueva canción andaluza y que en la Emisora Radio Popular de Granada coordina Juan de Loxa. Juan de Loxa es el Director de “POESIA 70” (Revista Independiente), movimiento cultural que respalda al “MANIFIESTO CANCION DEL SUR”. Al “MANIFIESTO CANCION DEL SUR” pertenecen, ANTONIO MATA, CARLOS CANO, PASCUAL, PRINCIPIO Y FIN - entre otros - a los que pueden conocer un poco si pasan con nosotros aquí dentro ...

¹⁸⁰ Extret de: Juan de Loxa *Manifiesto Canción del Sur* [en línia] [consulta: 10 de juny de 20] Disponible a: <http://www.juandeloxa.com/item/93/Manifiesto-Cancion-del-Sur/>

Annex 3: ‘Manifiesto de lo borde’ (1968), Smash.¹⁸¹

Cosmogonía de la estética de lo borde:

- Hombres de las praderas (Dylan, Hendrix, Jagger...)
- Hombres de las montañas (Manson, Hitler...)
- Hombres de las cuevas lúgubres (funcionarios)
- Hombres de las cuevas suntuosas (presidentes de consejos de administración, grandes mercaderes)
 - Los hombres de las praderas son los únicos que están en el rollo y que han salido del huevo. Sus carnets de identidad son sus caritas.
 - Los hombres de las montañas se enrollan por el palo de la violencia y la marcha física.
 - Los hombres de las cuevas lúgubres se enrollan por el palo del dogma y te suelen dar la vara chungu.
 - Los hombres de las cuevas suntuosas se enrollan por el palo del dinero y del roneo.
 - No se puede hacer música en las cuevas del infortunio; hay que abrirse hacia las praderas.
 - Las relaciones hombre de las praderas-mercader de las cuevas suntuosas son siempre de sado-masochismo.
 - Sólo se puede vivir tortilleando.

I. No se trata de hacer “flamenco-pop” ni “blues aflamencado”, sino de corromperse por derecho.

II. Sólo puede uno corromperse por el palo de la belleza.

III. Imagínate a Bob Dylan en un cuarto, con una botella de Tío Pepe, Diego el del Gastor, a la guitarra, y la Fernanda y la Bernarda de Utrera haciendo el compás, y dile: canta ahora tus canciones. ¿Qué le entraría a Dylan por ese cuerpecito? Pues lo mismo que a Manuel [Molina] cuando empieza a cantar por bulerías con sonido eléctrico:

“Aunque digan lo contrario, / yo sé bien que esto es la guerra, / puñalaítas de muerte / me darían si pudieran”.

¹⁸¹ Extret de: El Mundano *El Underground en España 1: Manifiesto de lo Borde. Estética e ideología* (por Antonio Gómez) [en línea] 1 de octubre de 2008 [consulta: 6 de juny de 20] Disponible a: <https://elmundano.wordpress.com/2008/10/01/el-underground-en-espana-1-manifiesto-de-lo-borde-estetica-e-ideologia-por-antonio-gomez/>

Annex 5: Cartell Nicaragua Rock (1986).¹⁸²



Il·lustració 1: Cartell Nicaragua Rock

Fernandez, Eduardo. (20 juliol de 20) Nicaragua Rock, concierto completo, Barcelona 1986 [Arxiu de vídeo] Recuperat de: <https://www.youtube.com/watch?v=aKJLrJ6ZmvU>

Annex 6: Entrada Euskal Rock (1985).¹⁸³



¹⁸² Extret de: Ivan Muriana Reig, La Catalunya punk. [en línia] TFG d'Humanitats – UOC, 2016 – 2017 [consulta: 20 juliol de 20] Disponible a: <http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/60886/6/imurianaTFG0117mem%C3%B2ria.pdf>

¹⁸³ Fons personal de l'autora

Annex 7: Entrevista a César Strawberry (Def Con Dos)-¹⁸⁴

¿Crees que con tus canciones, tu música influyes en la sociedad, la ayudas a liberarse de algún modo? ¿Cuál?

A través de nuestras canciones tratamos de ofrecer nuestra visión del mundo y sus absurdos e incongruencias lo más alejada posible de los dogmas ideológicos, religiosos y políticos con los que se crece habitualmente. Nuestra música es una invitación a cuestionarse el entorno y a aprender pensar por uno mismo.

El hecho de haber sido detenido y de volver a ir a juicio, ¿te ha dado más ganas de luchar? ¿Porque?

La desproporción del espectáculo mediático de mi detención en relación al delito que se me imputa, a pocos días de las elecciones municipales de mayo pasado y la reapertura del proceso tras ser archivado por el juez José de La Mata, ahora a pocos días de unas elecciones generales, dan fe cierta de la intencionalidad política de la persecución de la fiscalía de la AN contra mi persona. Criminalizándome a mí, tratan de criminalizar también a mi público e infundir miedo a ejercer el derecho de libertad de expresión.

Respecto a tu comparecencia y futura en la Audiencia Nacional, tus seguidores te han dado apoyo. Crees que si esto ha llegado a más gente que no te conocía, que es lo más probable, ¿ésta ha reaccionado de algún modo, frente a este Estado opresor?

Afortunadamente, todo el mundo percibe lo que me está pasando como lo que es: una persecución política del Ministerio del interior y la Fiscalía de la AN para criminalizar a persona a la que un juez de prestigio como De La Mata había declinado imputar. Es normal que éste acoso político descarado cause indignación entre la gente y empatía hacia la causa de la libertad de expresión en general.

Annex 8: Llista de reproducció de la música protesta (1960 – 2020).

Disponible a [Spotify](#).

¹⁸⁴ Extret de: Elena Bohórquez, *Ona Punk i anarcopunk* Treball de Recerca, 2016.

Annex 9: Entrades d'altres grups del procés tractat visitants a Barcelona.¹⁸⁵



Entrada del concert de Decibelios, el 12 de novembre de 1987 a la sala Zeleste.

Entrada del concert de Barricada, el 21 de desembre de 1989 al Palau dels Esports de Barcelona.



Entrada del concert de Pata Negra, el 16 d'abril de 1989 a la sala Zeleste.

¹⁸⁵ Fons personal de l'autora



Entrada concert
Aspenecat, el 12 de
juny de 2015 al
Born Centre
Cultural.

Flyer 'III Cicle de Cultura Crítica i Popular' a l'Ateneu
Popular de Nou Barris, del febrer al maig de 2017.

